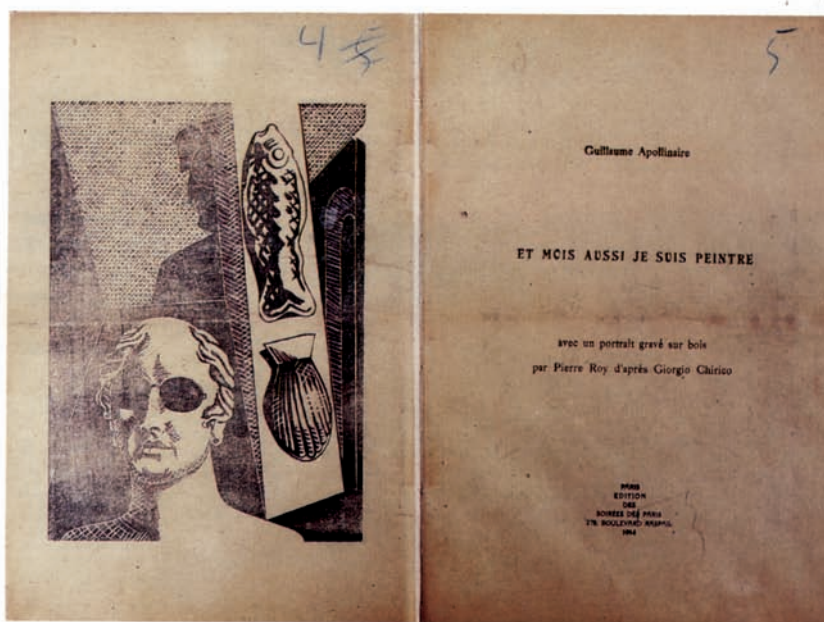


Écrire, dessiner ?

Concevoir l'identité d'une exposition
autour de dessins d'écrivains.

*Pauline Nuñez
Diplôme supérieur d'arts appliqués
Création typographique
Promotion 2005 – 2007*

*École supérieure Estienne
des arts et industries graphiques*



Guillaume Apollinaire
Et moi aussi je suis peintre!
éditions des Soirées de Paris
1914
coll. particulière

Avant-propos

Mon projet est né d'une rencontre avec un lieu, en septembre dernier, à l'Abbaye d'Ardenne. Mais aussi d'une expérience humaine, d'un échange entre deux groupes de passionnés de la lettre et des lettres, réunis — dans un moment de recueillement — autour du livre et de sa mémoire. L'intérêt de ce travail est multiple, à la fois découverte d'un univers que je maîtrise peu — celui de la création littéraire —, première expérience de création graphique en réel dans le cadre d'un travail commun avec l'IMEC, et encore, à partir de là, une réflexion plus large sur la place du design dans la création de l'identité des entités culturelles.

Ce livret est un témoignage de ma pratique de visiteur d'expositions et d'un certain nombre de constats relatifs à une réflexion toujours en cours sur le sujet. Mon enthousiasme, et parfois ma consternation d'usager, mais aussi mon engagement professionnel dans le design graphique et typographique m'ont souvent menée à m'informer et à réfléchir sur ce que pourraient apporter mes connaissances et mes compétences aux besoins toujours changeants de la communication culturelle. Si bon nombre d'entre nous se sont orientés vers le design par amour pour l'objet culturel, il me semble que la mise en scène de la culture est également un facteur d'engagement dans le métier.

Mon projet est une aventure autour d'une prochaine exposition à l'IMEC proposant de réunir expression littéraire et expression plastique dans un même événement autour de dessins d'écrivains.

J'ai immédiatement perçu **le lien qui pouvait exister entre la pratique du dessin par les acteurs de la vie littéraire et ma propre pratique du dessin de lettre**. C'est ce regard en miroir de mon activité qui a été le moteur de mon engagement. Je me suis aperçue que les données en jeu dans le projet étaient bien plus larges que ce simple échange de regards entre littérature et typographie.

Ces perspectives constituent la base de ma réflexion, et la découverte du corpus de l'exposition, le discours qui l'appuie, le lieu où elle s'établit, les outils qui vont la construire ainsi que ma place au sein de ce travail fondent les différentes parties de ce livret.

Bonne lecture.

SOMMAIRE

ÉCRIRE / DESSINER	Exploration du corpus	9
	La graphie entre écriture et dessin	10
	Typologies /catégorisations	16
	Exposer des dessins d'écrivains	38
PENSER / CLASSER	Archives contemporaines	41
	L'IMEC : une institution polymorphe	42
	Mouvements d'archives	46
	Arts et littérature(s) au musée	50
DIRE / MONTRER	Le design d'exposition	53
	Rapports visuels	56
	Rapport aux œuvres	64
	Rapport au lieu	74
	<i>Bilan</i>	<i>81</i>
	<i>Repères bibliographiques</i>	<i>84</i>

Sous le pont Mirabeau coule la
Seine



ÉCRIRE / DESSINER

Indice évident de l'ambiance graphique de l'événement, la découverte du corpus est la base « brute » du travail. Ce corpus d'exposition est composé de plus de 300 documents, la plupart issus de plusieurs fonds d'auteurs (Jean Paulhan, Roland Barthes, Christian Dotremont, Alain Robbe-Grillet pour les plus connus) et d'éditeurs (les éditions Mercure de France par exemple) de l'IMEC. S'y ajoutent deux fonds privés, dont la collection Pierre Belfond*, où l'on trouve quelques grands noms de la littérature comme Hugo, Proust et Apollinaire pour les plus anciens et Burroughs, Miller et Arrabal pour les plus récents.

L'éclectisme des écoles et des périodes littéraires, ainsi que la diversité des formats et des types de dessins en présence constituent le cœur de la réflexion autour de ce que sont des dessins d'écrivains.

À moi de sonder dans un premier temps ce qui les distingue, puis ce qui les rapproche afin de tenter de les définir et de voir dans quelle mesure ceux-ci peuvent être représentatifs et « réutilisables » dans l'identité de cet événement.

**Collection déjà publiée sous le titre Dessins d'écrivains, voir bibliographie p. 84*

← Jean Blanzat
Début d'un poème d'Apollinaire,
suivi de petits dessins
Sans date
Encre sur papier
Fonds Blanzat/IMEC Images

EXPLORATION DU CORPUS DE L'EXPOSITION

• La graphie entre écriture et dessin.

On écrit une lettre, des choses, une histoire, des livres aussi. Écrire c'est établir une suite de mots en ayant cette double conscience de la forme et du fond de ce qui est rédigé. Tout scripteur écrit *quelque chose*, qu'il rédige, qu'il compose ou qu'il note tout simplement, il écrit pour informer, pour exposer une idée, en tous cas pour **fixer la pensée sur un support**. Écrire est une sorte de lutte contre l'oubli et le côté éphémère de l'idée. Mais ceci ne constitue qu'une partie de la définition possible de ce qu'est écrire.



← Sonia Delaunay
et Blaise Cendrars
La Prose
du Transsibérien
et de la petite
Jehanne de France
(détail)
1913
Coll. Musée national
d'art moderne, Paris.

« Dans cette multitude de cas de figure, il semble en effet parfois impossible de déterminer précisément quel est l'espace de référence : est-ce l'image, ou le texte, ou le lieu commun créé par leur rencontre ? Et le rapport est-il d'inclusion, de subordination, d'absorption, de fusion ou de confusion non hiérarchisée entre les deux formes d'expression ? »

Daniel Bergez, Littérature et Peinture, 2004.

Écrire, c'est transmettre la pensée et la parole par des signes graphiques conventionnels. Il ne faut pas oublier qu'écrire, c'est enregistrer au moyen de signes graphiques et qu'il n'existe pas d'écriture sans la trace qui l'inscrit. Cette part fondatrice de l'écrit est essentielle et, même si dans le langage courant, le mot *écriture* engage principalement l'idée qu'il s'agit d'une intervention personnelle dirigée vers une forme précise, elle est aussi constituée d'une part dessinée, profondément ancrée dans l'acte de faire plus que dans la finalité de son objet. Et d'une façon qui semble plus éloignée de la part tracée de l'écriture, la saisie du texte informatique possède également une part graphique, qui n'est plus gestuelle certes, mais influencée par l'incrémentation, l'espacement et même le choix de caractère délibérément engagé par le scripteur.

Existerait-il alors une écriture dont la seule finalité serait sa forme graphique ?

Cet acte enthousiaste de transformation de l'écriture apparaît comme un exemple de la filiation évidente entre l'écrit et le dessiné. Ainsi le plaisir d'écrire ne se situerait pas seulement dans l'acte de noircir une multitude de pages mais aussi dans le plaisir de tracer.

Il est étonnant de voir à quel point écrire et dessiner sont proches. Ne dit-on pas parfois qu'écrire, c'est « peindre ses pensées » ? Ne dit-on pas parfois qu'un peintre écrit de telle ou telle façon l'image de l'objet qu'il dessine ? Si le dessin, est, tout comme l'écriture, souvent circonscrit par son support et par les moyens avec lesquels il a été exécuté, il possède également une définition plus large que sa simple matérialité. On dessine ceci avec cela, et si le verbe est souvent accompagné de l'explicitation de la matière ou de la manière engagée dans le geste, l'acte de dessiner sert également — me semble-t-il — à expliciter autre chose que les objets ou les figures qu'il s'évertue à reproduire ou à représenter.

Dessiner, c'est également tracer une idée, c'est rendre visible quelque chose. Dans la littérature, on dessine une intrigue, on trace les grandes lignes d'une histoire ou les traits de caractère d'un personnage. Ces dessins-là sont immatériels bien sûr, mais ils complètent la définition de ce qu'est l'écriture.

*« Sur les carnets
où je notais
d'une semaine
à l'autre
le programme
de mes cours,
je me mis à écrire
en lettres
minuscules,
sans laisser
un espace blanc. »*

*Simone de Beauvoir,
Mémoires
d'une jeune fille rangée
1958*



« Par périodes, j'aime bien... mais ici la difficulté commence : faire quoi ? du dessin ? de la peinture ? Plutôt de l'ordre du coloriage, du graffiti ; ce n'est pas, certes, un sous-produit, mais un produit latéral, dérivé, bien que ce soit toujours soumis, tant bien que mal, à des valeurs culturelles qui me viennent, sans y penser, de toutes les peintures ou écritures que j'ai vues : j'aime la production elle-même, mais j'aime aussi pouvoir regarder le produit avec plaisir : à preuve que si je l'estime « raté », je le jette. Dans cette opération perdue, il y a tout de même une finalité esthétique : sans illusion mais avec allégresse, je joue à l'artiste. Cette pratique d'amateur, bien des motifs, sans doute, la provoquent : peut-être le rêve d'un artiste complet, peintre et écrivain, à la façon de certains hommes de la Renaissance, peut-être l'envie d'étendre l'exercice de mon corps, de « changer de main » (même si c'est toujours la droite) ; peut-être la nécessité d'exprimer un peu la pulsion qui dans ce corps (on dit que la couleur, c'est, d'une certaine manière, de la pulsion) ; peut-être, au contraire, le plaisir d'une sorte de confort artisanal (disposer ses pastels, ses encres, ses pinceaux, ses feuilles, sur un établi) ; peut-être encore le soulagement (le repos) de pouvoir créer quelque chose qui ne soit pas directement dans le piège du langage, dans la responsabilité fatalement attachée à toute phrase : une sorte d'innocence dont l'écriture m'exclut ».

Roland Barthes, les Nouvelles littéraires, n° 2731, avril 1980.

↑ Roland Barthes
Calligraphie
1971
Fonds Barthes/IMEC Images

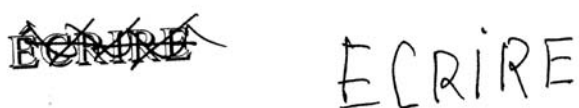
Aquarelle
1971
Fonds Barthes/IMEC Images

« Décrypteur » de signes
et de sens, Roland Barthes
est également aquarelliste
et calligraphe à ses heures
Il décrit dans ce passage
cet engouement pour
la forme tracée.

Il me semble que le dessin apporte un complément à l'écriture. Il permet de représenter, de construire l'œuvre écrite, qu'il agisse alors sous forme de plans ou qu'il organise l'écriture en tableaux ou en organigrammes. **Qu'il la barre ou qu'il la flèche, le dessin apporte un autre vocabulaire à l'écriture, permettant ainsi de rendre accessible une idée qui ne peut être exprimée autrement sur le papier.**

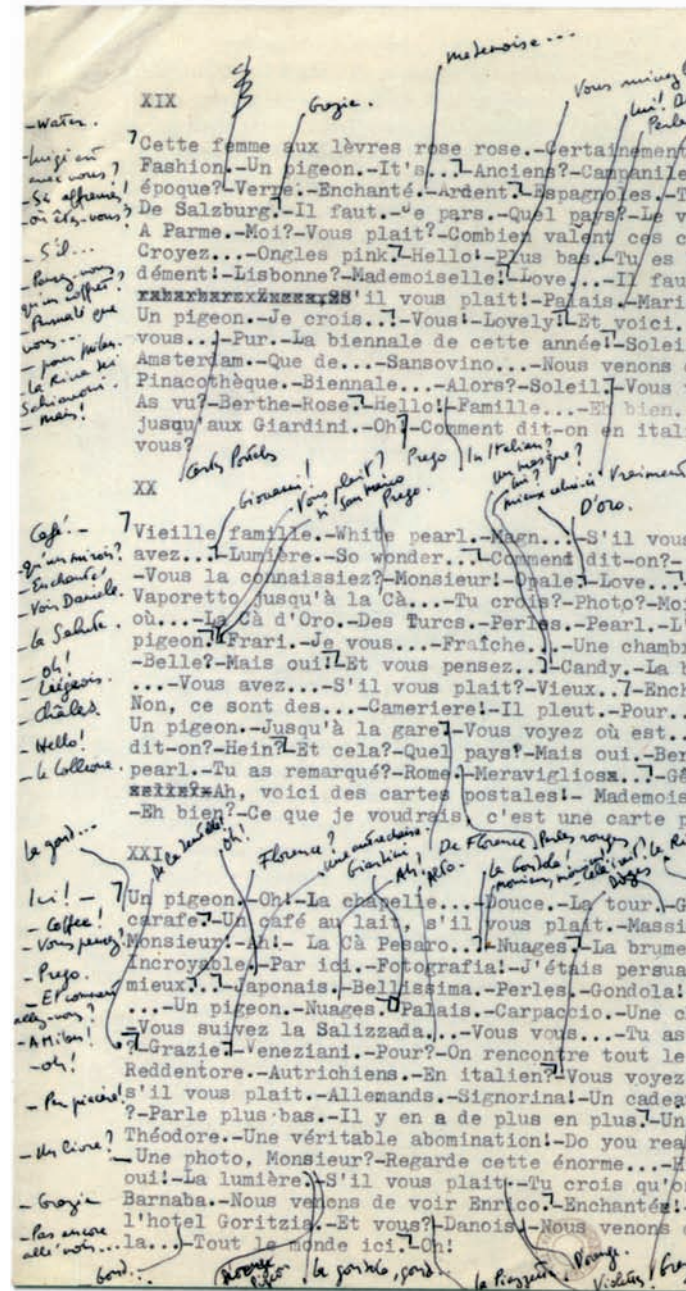
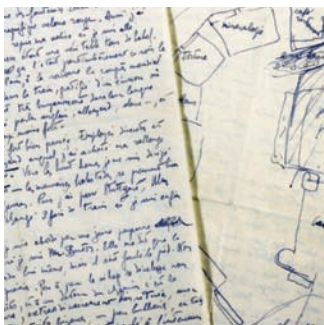
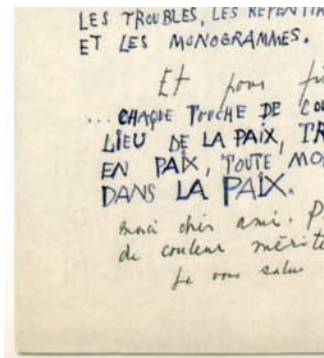
Le dessin serait alors un compagnon indéfectible de l'écriture ; utilisé comme outil ou comme expression, il semble se manifester là où l'écrit ne suffit pas et amène à regarder ce qui est écrit, par opposition au déchiffrement pur de la lecture, transformant le lecteur en spectateur d'une expression graphique.

Il s'agit pour moi de comprendre où apparaît le dessin dans l'écriture. Celui-ci fut longtemps considéré en dehors de l'écriture. À moi de collecter, dans l'intimité de la création littéraire, les moments de mélange entre expression écrite et expression dessinée. Mais également de retenir la substance graphique de ces interventions, qu'elles soient du dessin à proprement parler (ou considéré comme tel) ou un tracé s'immiscant dans l'écriture, comme autant de référents graphiques, peut-être « réutilisables » dans mon projet.



↑ Marguerite Duras
Détail de la première page
du brouillon dactylographié
Écrire
Gallimard
1993
Fonds Duras/IMEC Images

Ce détail de tapuscrit est représentatif de ce que la main peut apporter au texte saisi, une correction libre, qui change les éléments textuels, les barre, les biffe et les déplace à la guise de leur auteur. Cet « Écrire » dactylographié et barré, accompagné de son alter ego manuscrit, révèle la part sensible et matérielle de l'écriture.



De la reproduction manuscrite d'une écriture, des animations colorées d'une prise de notes, de l'annotation d'un texte au dessin d'un plan descriptif, chaque exemple d'intervention entre l'écriture et le dessin est unique.

Ces dessins d'écrivains sont une sorte d'énigme pour celui qui a appris à dessiner et à écrire, car ils font émerger au regard le moment où le tracé existe partagé entre l'écrit et le dessin. Reste à saisir à quel moment l'un apparaît avec l'autre, que leurs rapports soient de confrontation pure ou d'intrication formelle.

← *De haut en bas,
de droite à gauche :*

*Viera da Silva
Lettre à Michel Butor
1983*

*Michel Butor
Lettre à sa mère et plan du
château d'Harburg
1950*

*Extraits de carnets
personnels
Sans date*

*Feuillet préparatoire
à la Description
de San Marco
1963*

• **Typologie et catégorisation du corpus :**

Ce diagramme est une tentative de décryptage de la nature de ces dessins d'écrivains. Ils sont organisés autour d'un axe principal liant l'expression purement écrite d'un côté et purement dessinée de l'autre. Ils sont également placés dans deux zones distinctes, distinguant s'ils sont conçus en dehors de l'œuvre littéraire ou bien dans celle-ci.

Les pages qui suivent sont un éclairage iconographique* sur les différents types et les différentes catégories auxquels appartiennent ces dessins d'écrivains.

Les documents numérotés en noir (0 1 2 3 4 5 6 7 8 9) appartiennent au corpus de l'exposition, contrairement aux documents numérotés en blanc (① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨).

Brouillon : Ébauche plus ou moins griffonnée et corrigée destinée à être mise au propre.

Calligramme : (litt.) Texte écrit dont les lignes sont disposées en forme de dessins. Néologisme créé par Guillaume Apollinaire par croisement des mots idéogramme et calligraphie (cf. lettre d'Apollinaire, 1918, éd. de la Pléiade).

Croquis : Représentation figurative (d'un sujet) réduite à ses éléments essentiels.

Dessiner : Tracer sur un support des figures ou l'image d'un objet, au moyen d'une matière ou d'un instrument approprié.

Écrire : Tracer les signes graphiques qui représentent une langue. Rédiger, composer.

Graffiti : Inscription calligraphiée ou dessin tracé, peint ou gravé sur un support qui n'est normalement pas prévu à cet effet.

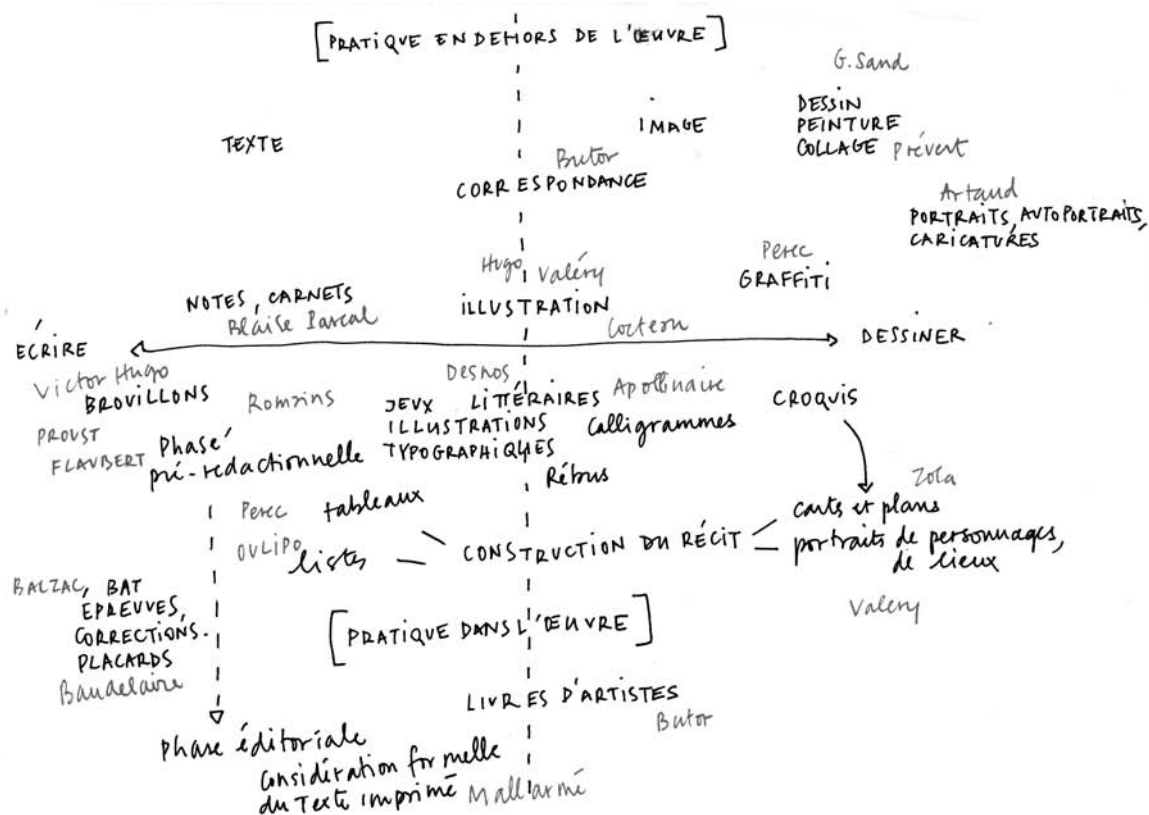
Illustration : Action d'adjoindre une représentation graphique à quelque chose, généralement un texte, ou de représenter quelque chose sous une forme graphique afin de la compléter, de la rendre plus claire ou plus attrayante.

Image : Représentation de la forme ou de l'aspect d'un être ou d'une chose.

Rébus : Devinette graphique mêlant lettres, chiffres, dessins, dont la solution est une phrase, plus rarement un mot, produit par la dénomination, directe ou homonymique, de ces éléments.

Texte : Suite de signes linguistiques constituant un écrit ou une œuvre. Partie de la page recouverte de caractères composant un écrit.

* Documents pour la plupart issus de fonds d'archives, reproduits avec l'aimable autorisation de l'IMEC.

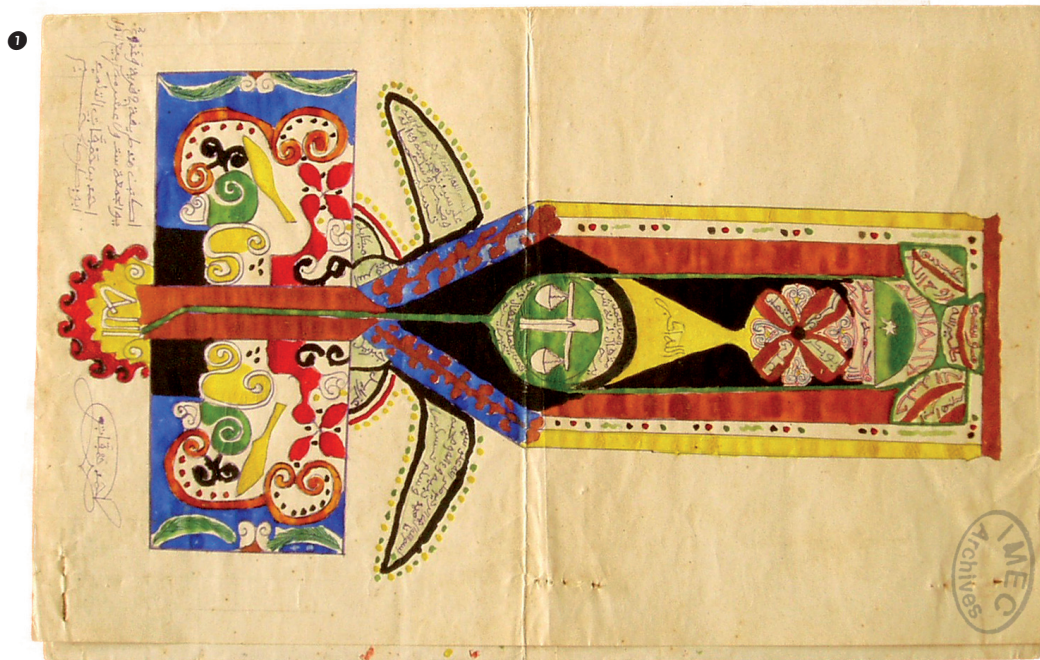


« Il ne s'agit donc plus du tout des peintres qui peignent dans leur peinture le poème d'un poète ou d'eux-mêmes; il ne s'agit plus du tout des poètes qui, inspirés par une peinture, écrivent un poème sur le papier, hors de cette peinture; il ne s'agit plus du tout de peintres imitant plus ou moins vaguement l'écriture, ou la calligraphie, ou de la typographie; et il ne s'agit plus du tout de l'illustration, procédé de division. »

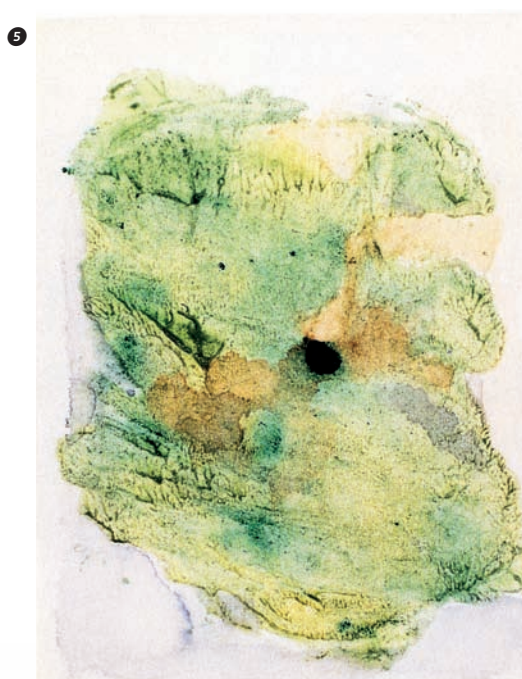
Christian Dotremont

Dessins / Peintures / Collages

à considérer comme tels, souvent créés en dehors de l'œuvre écrite, évoquant un univers propre à l'auteur, ou constituant le témoignage de la pratique du dessin ou de toute autre expression plastique en plus de l'écriture.

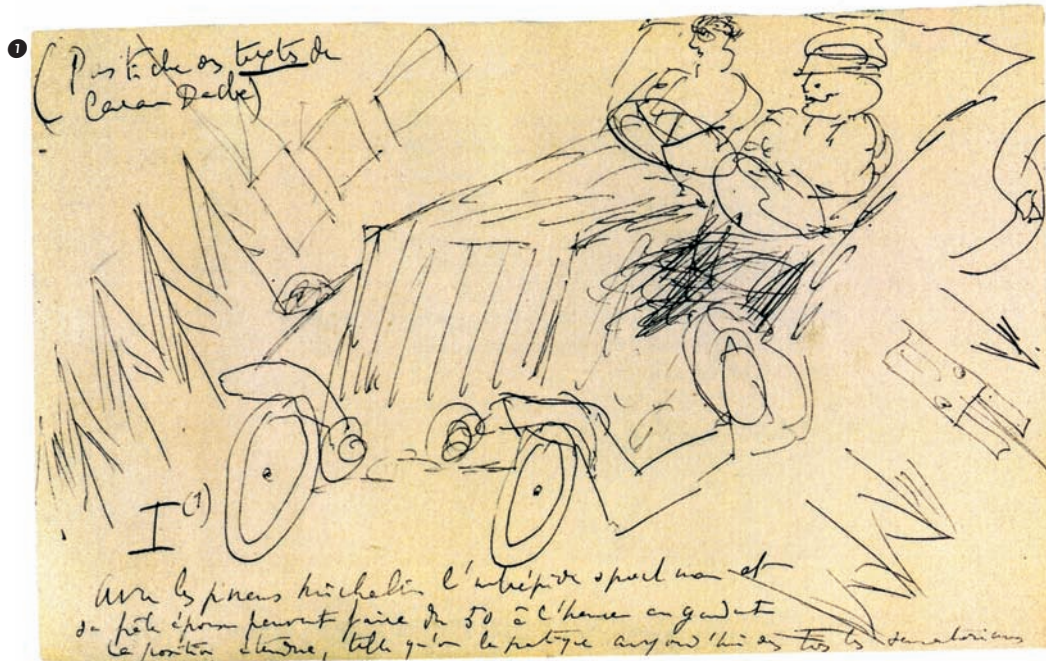


- | | | |
|---|--|--|
| <p>❶ Amadou Hampaté Bâ
Le Tawhid de T.B.
encre et gouache
Fonds Bâ/IMEC Images</p> | <p>❷ George Sand
Sans titre
aquarelle
coll. Pierre Belfond</p> | <p>❸ Maurice Roche
Danse macabre
sérigraphie de Serge Renoud
Fonds Roche/IMEC Images</p> |
| <p>❹ Paul Éluard
Femme aérienne
sur fond de nuit étoilée
collage
coll. Pierre Belfond</p> | <p>❺ Alain Robbe-Grillet
collage
sans date
Fonds Robbe-Grillet/IMEC Images</p> | |
| <p>❻ William Burroughs
Bits and pieces
collage et gouache
coll. Pierre Belfond</p> | <p>❼ Max Jacob
Rue Royale
encre
coll. Pierre Belfond</p> | |



Croquis

issus de notes, de carnets, travaux préparatoires
au récit ou témoignage de la vie et du quotidien
de l'auteur.



❶ Marcel Proust
Avec les pneus Michelin
dessin à l'encre
coll. Pierre Belfond

❷ Tristan Tzara
Silhouettes
encre bleue sur papier rose
coll. Pierre Belfond

❸ Alfred de Musset
La Sorcière
encre sur papier
coll. Pierre Belfond

❹ Arthur Rimbaud
Jeune Cocher
de Londres
encre sur papier
1873
coll. Pierre Belfond

❺ Paul Valéry
Charmes
cahier et notes préparatoires
1922
© BnF/Manuscripts occidentaux

2



3



4



5



Portraits / Autoportraits / Caricatures

représentations de la figure de l'écrivain,
parfois par la main de l'auteur même.



❶ Colette
Autoportrait
coll. Pierre Belfond

❷ Raymond Queneau
Autoportrait
aquarelle
coll. Pierre Belfond

❸ Antonin Artaud
Autoportrait
au couteau
1947
© BnF/Fonds Artaud

❹ Jean Tardieu
Ma main droite
par ma main gauche
encre sur papier
1924
Fonds Tardieu/IMEC Images

❺ Maurice Henry
Caricature d'Alain
Robbe-Grillet
Fonds Robbe-Grillet/IMEC Images

Graffiti

peuvent être nommés ainsi puisqu'ils apparaissent sur un support qui est sensé n'accueillir que le texte. Plus ou moins en rapport avec le récit : respiration, divagation graphique de l'auteur.

❶ *Pierre Minet*

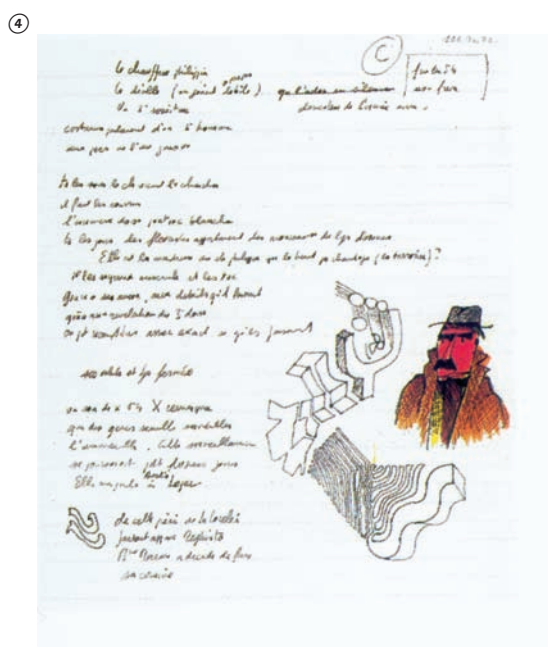
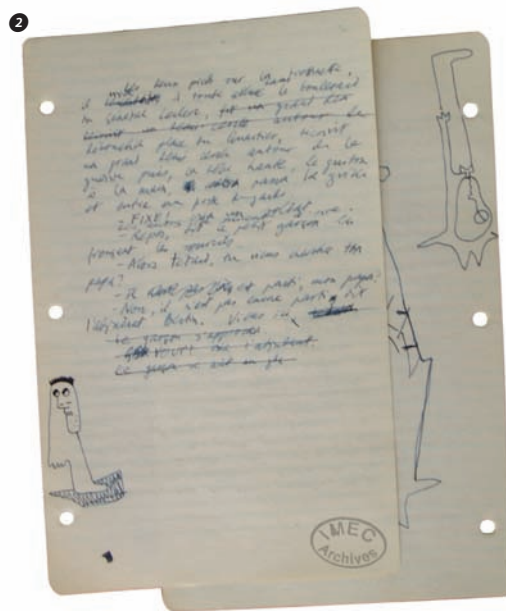
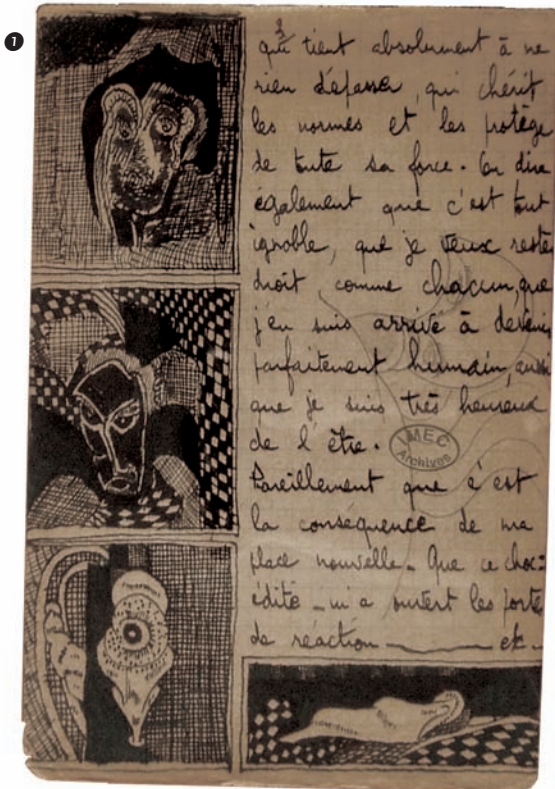
Dessins en marge
de son journal
Fonds Minet/IMEC Images

❸ ❹ *Georges Perec*

*extrait du cahier des charges
de La Vie mode d'emploi
© BnF/Arsenal/Fonds Perec*

❷ *Michel Vinaver*

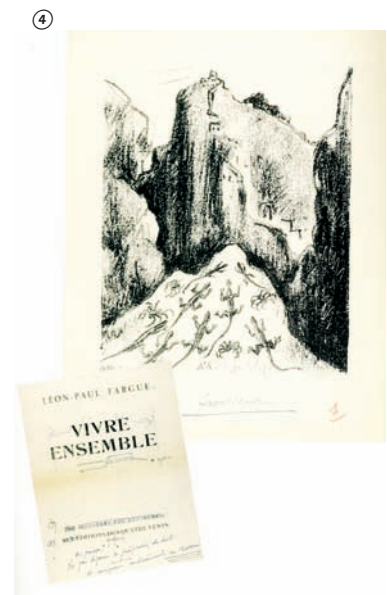
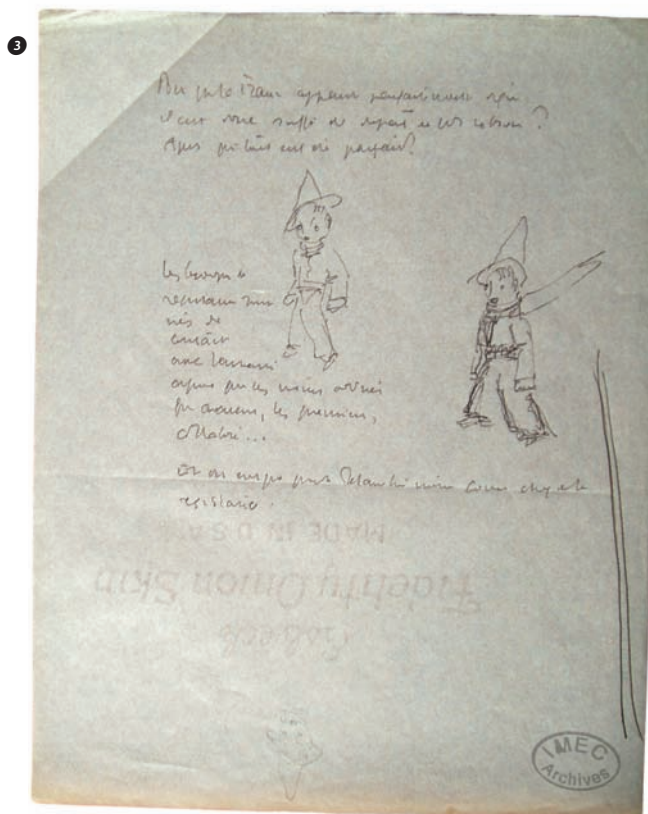
*Graffiti en marge
du manuscrit de L'Objecteur
Fonds Vinaver/IMEC Images*

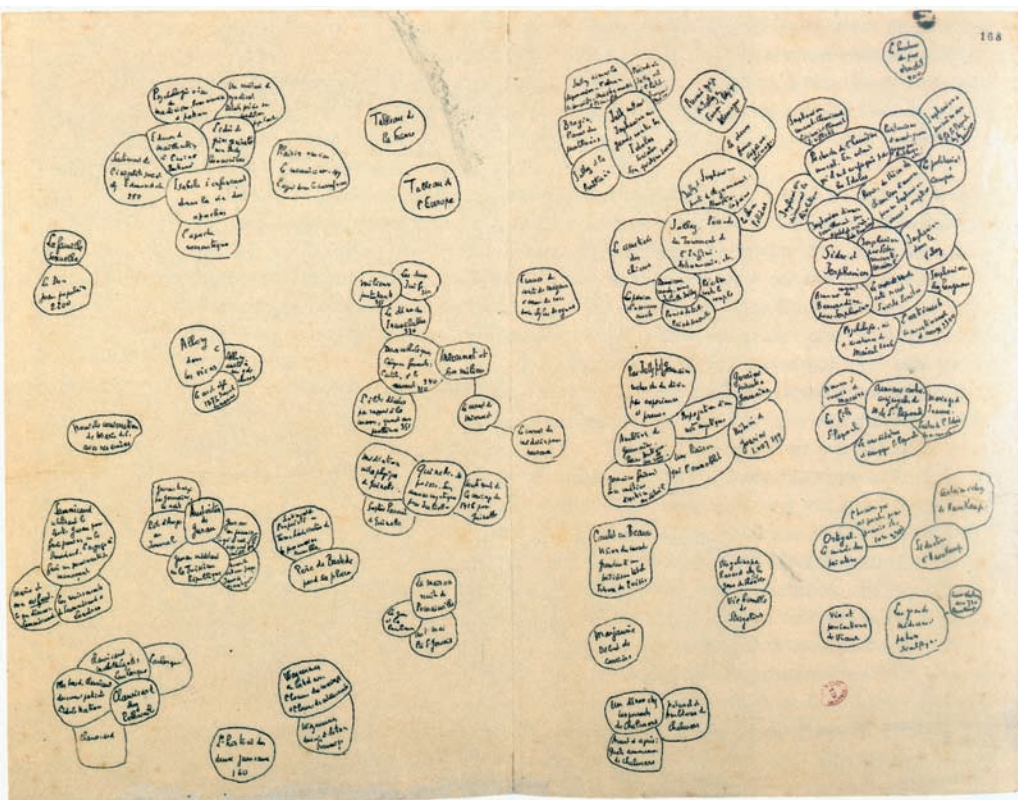


Illustrations

restées à l'état de brouillon ou faisant réellement partie de l'œuvre publiée ; ces dessins sont conçus pour être vus en regard du texte.

- | | |
|---|---|
| ❶ <i>Jean Tardieu</i>
<i>Deux personnages</i>
<i>portant un ballon</i>
<i>sur lequel est inscrit « Fin »</i>
<i>Fonds Tardieu/IMEC Images</i> | ❸ <i>Antoine de Saint-Exupéry</i>
<i>Extrait de correspondances</i>
<i>croquis du Petit Prince</i>
<i>IMEC Images</i> |
| ❷ <i>Alfred Jarry</i>
<i>Affiche du programme</i>
<i>d'Ubu Roi au théâtre de l'Œuvre</i>
<i>1898</i>
<i>coll. particulière</i> | ❹ <i>Léon-Paul Fargue</i>
<i>Illustration pour Vivre ensemble</i>
<i>Lithographie</i>
<i>Fonds Fargues/IMEC Images</i> |



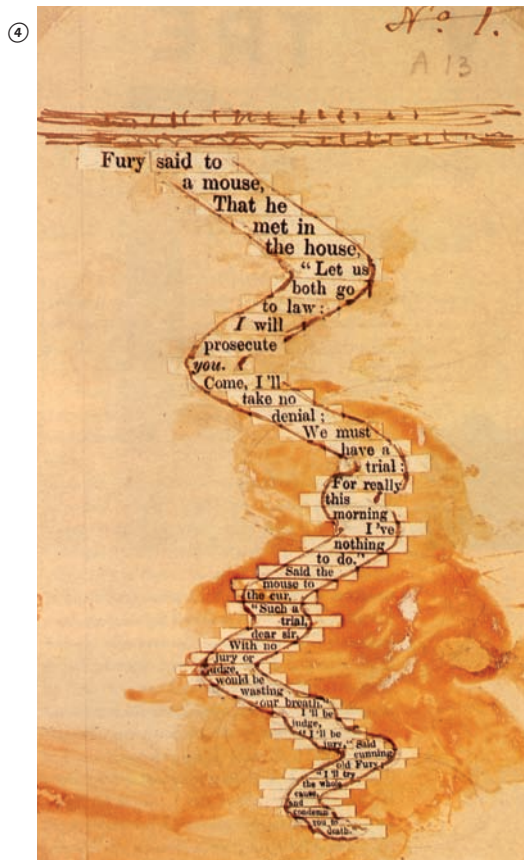
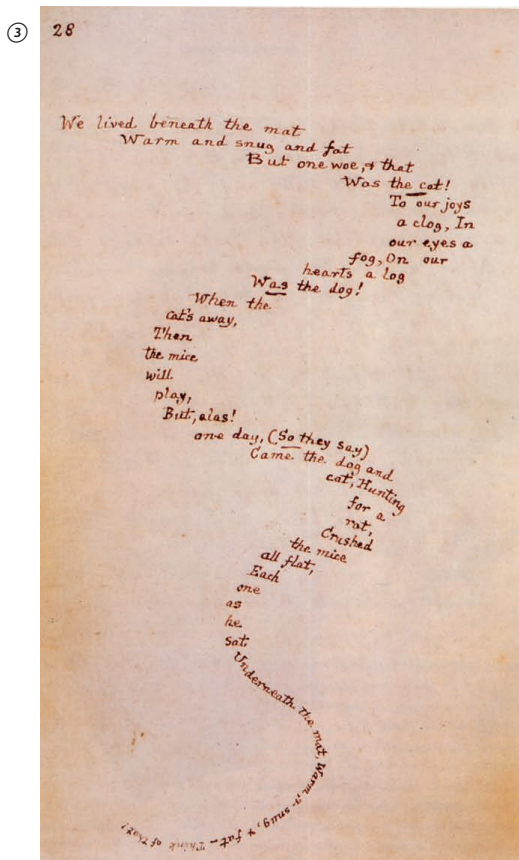
④

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
position	avant/arrière	de gauche/droite	à plat/à dos	actif	descendant	montant	en haut	en bas	au-dessus/dessous	en haut/en bas
activité	passive	positive	neutre	énergique	calme	à l'aise/à l'aise	à l'aise/à l'aise	à l'aise/à l'aise	à l'aise/à l'aise	à l'aise/à l'aise
citation	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
nombre	1	2	3	4	5	+5	1	2	3	4
rôle	occipital	occipital	occipital	occipital	occipital	occipital	occipital	occipital	occipital	occipital
3° secteur	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
ressort ?	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
MURS	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
SOLS	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
époque	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
lieu	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
style	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
meubles	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
longueur	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
DIVERS	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
appareils	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
animaux	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
Vêtements	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
Plantes (arbres)	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
Plantes (herbes)	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
Flavours (herbes)	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
Caractères	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
bijoux	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
Leçons	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
Flavours	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon
Leçons	1. Platon	2. Platon	3. Platon	4. Platon	5. Platon	6. Platon	7. Platon	8. Platon	9. Platon	10. Platon

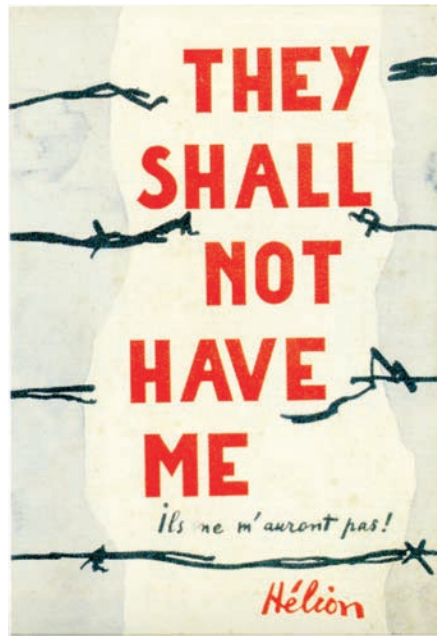
Maquettes / Placards / Corrections

Indications pour l'illustrateur ou l'imprimeur,
parfois illustration de la main propre de l'auteur.
Phase pré-éditoriale du livre, ces documents attestent
de la volonté de l'auteur de donner une forme précise
à son texte.

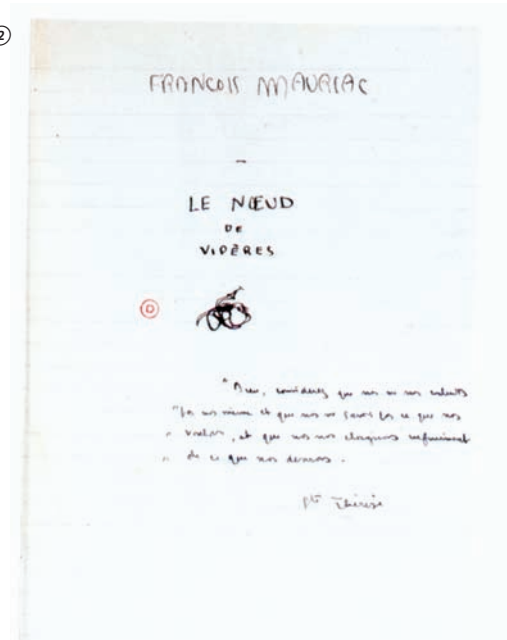
- | | |
|--------------------------------------|--------------------------------|
| ① <i>Jean Héliou</i> | ② <i>François Mauriac</i> |
| They shall not have me | <i>Page de titre illustrée</i> |
| <i>Fonds Jean Héliou/IMEC Images</i> | <i>du Nœud de vipères</i> |



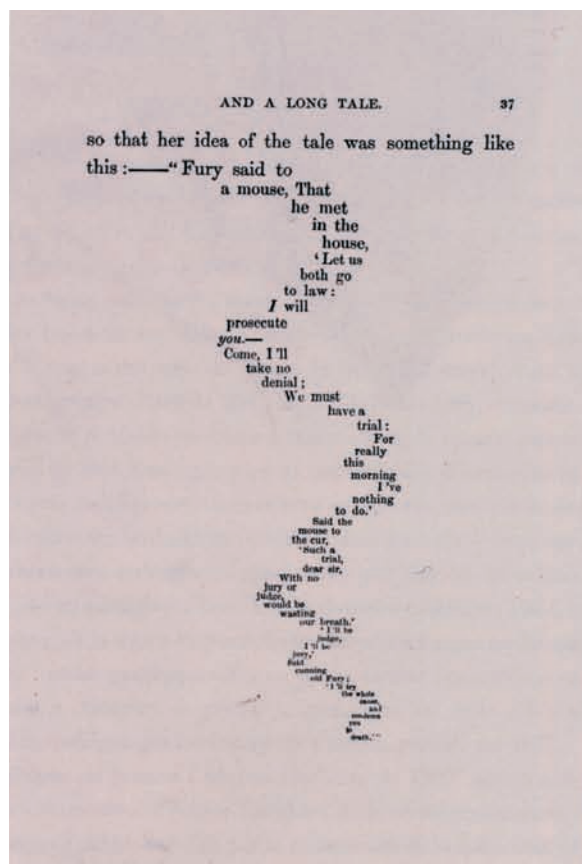
①



②



⑤



Lewis Carroll
Trois versions de
L'Histoire d'une souris :

- ③ version manuscrite
sous le titre:
Alice sous Terre
1864
- ④ maquette
sans date
- ⑤ version imprimée
sous le titre:
Alice au Pays
des Merveilles
1866

Jeux de lettres

Rébus, calligrammes et jeux de l'esprit.

Ils sont des jeux formels autour du sens et de la signification des mots. C'est une remotivation de la part graphique du langage.

① Michel Leiris

Glossaire,

j'y serre mes gloses !

1939

© BnF/Réserve des livres rares

③ Robert Desnos

« cher-de-car-is... »

coll. Pierre Belfond

② Nicolas Cirier

L'Apprenti administrateur

1840

④ Laurence Sterne

Vie et opinions

de Tristram Shandy

1883

© BnF/Département littérature et art

①

femme — flamme sans aile ?
fenêtre — fait nôtre un air neuf.
fesses — hémisphères à fissure séraphique.
feu — tohu-bohu fulminant et fuligineux.
flancée — au fil des ans défi lancé...
fièvre — elle sévit, fibre, ou filière, vers les rêveries déviées.
figue — figure vague de la femme.
filigrane — le fil de nos organes nous lie, granules.
filon (les filous l'ont.)
firmament — firme venteuse de l'infini qui ment.
fixe — fiction, et crucifixion de Sisyphe.
flambeau (le feu lent enfle sa faux.)
flamme — fluide mâle, elle s'effile comme une lame.
flanc — blanc, une lance le blesse, s'élançant comme une flèche...
fleuve — fleur neuve des rives.
floraison — hors des raisons flétries, le flot de braise...
folie — la foi en de faux liens.
formidable (comme un haute-forme haut en diable.)
formules — les forger lumineuses...
fornication — force de nidification.
foudre — le feu en poudre, quand va-t-il sourdre ?
foule — loupe floue où grouillent des fous ; felouque saoule.
fourchette (faite pour enfourner les bouchées, et pour se pourlécher.)
fourrure — four velu du rut, sa pelure.
foutre — foudre liquide, en touffes.
foyer — foi noyée, oie domestique.
fraîcheur — frère et sœur de la chair.
fraternité — fard terni, sans trace de vérité ?
frisson — son froid nous frise.
frivolité — fruit offert, mais vol vite effrité.
froid — fixe et roide.
front — son tronc s'efforce (un fond d'effroi.)
der Frühling — le führer des lignes frugales.
funèbre — cruel et froid comme l'Erèbe.

26

V E
A E R
I N U
G T
U C
I E
L L
L O J
N
O
C

La fronde.

27

Correspondances

espaces de communication et de création libre pour les auteurs. Ces lettres sont un témoignage de l'intimité de leurs auteurs, et parfois de l'œuvre en construction, racontée et dessinée. Les dessins qui y figurent sont également des signatures, des autographes marquant l'empreinte graphique des auteurs qui les produisent.



❶ Michel Butor
Lettre-collage
à Georges Lambrichs
1977
Fonds Lambrichs/IMEC Images

❷ Raphaël Alberti
Vœux adressés à Robert Voisin
1964
Fonds Éditions de l'Arche/IMEC Images

❸ Jean Cocteau
Lettre à Jean Paulhan
1928
Fonds Paulhan/IMEC Images

❹ Antoine Vitez
Lettres à Yannis Kokkos
1982-84
Fonds Kokkos/IMEC Images

2

Mon cher Paulha
 Bini au cor avec raison - mais
 ne m'avance de regarder mon nombril
 est comme un pouce type canin à deux
 par les boucles de la chose : à force
 d'arriver de m'arriver peu et je ne
 puis aller à certain cabinet pour
 ma ligne. Raison et je le pense. De plus, il
 reste un fait qui gaffe et qui gèle de lui
 comme à celle d'une autre personne quelque
 mais d'une figure qui n'est pas beaucoup.
 Le "magasin" est Paulha au jour - Christa
 a l'air de pleurer et je corrige la trace. Rome,
 corpe, choses - cette chose de, j'en suis sûr,
 ainsi qu'il faut moi-même -
 j'en suis sûr et j'en suis sûr. Je souffre et
 j'en suis sûr - d'une figure à Rome. L'été Paulha

3

Amis Viteux:
 un grand
 alors
 en été 1964
 pas commença
 en el
 d'écouter
 de
 grands
 exister tes
 traits pour
 tout.
 27 Le Locaux Ande-
 l'avez? Mercha?
 RAIG

4

30/11/83
 ANTOINE VITEZ
 Jamis
 j'ai vu que tu es en train de travailler à Paris
 j'espère depuis longtemps : faire que
 la peinture puisse s'inspirer du théâtre
 et non de la sculpture
 L'été

ANTOINE VITEZ
 CHAI LOT
 THEATRE NATIONAL
 IMEC Archives

Écritures

réappropriations graphiques des signes de l'écriture ;
abstraites ou non, elles traduisent le plaisir d'écrire
et une quête des limites de la lisibilité.

❶ Christian Dotremont

Logogramme

Fonds Dotremont/IMEC Images

❸ Raoul Hausmann

Material

1959

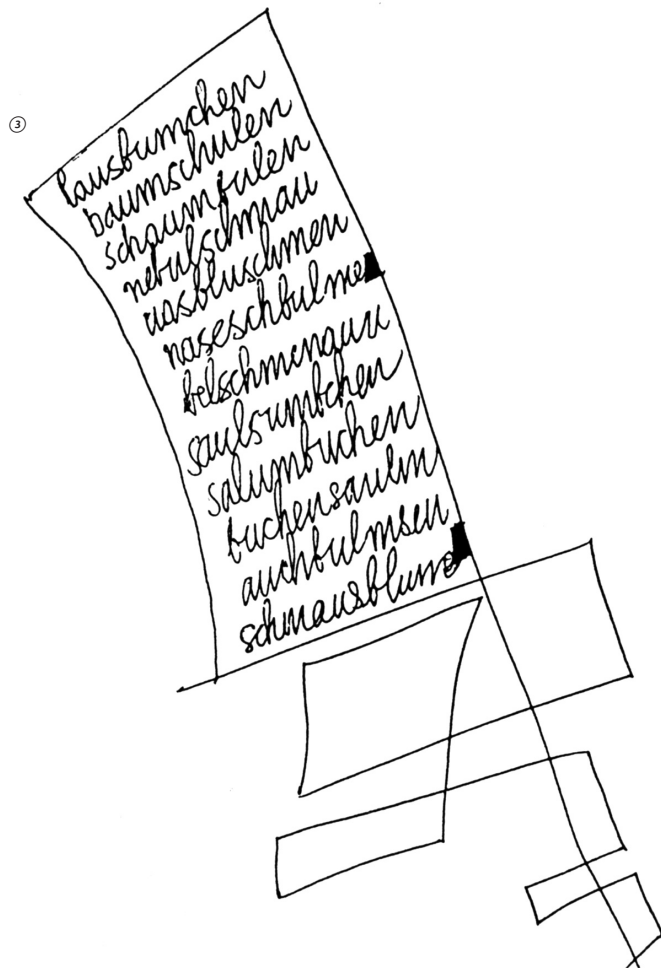
❷ Christian Dotremont

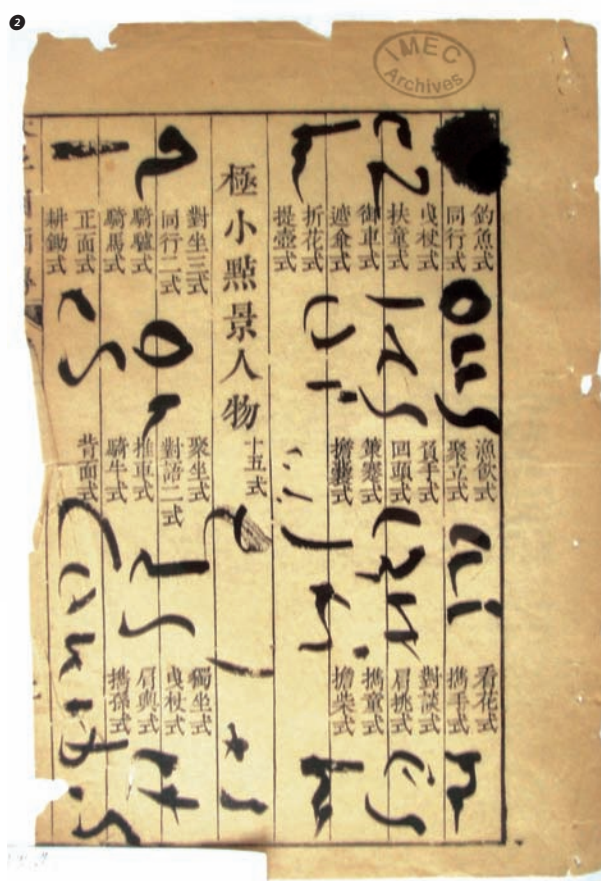
Vous aim/ez les carrés/
moi j'aim/e les ronds/
et les courbes

Fonds Dotremont/IMEC Images

❹ Roland Barthes

« Contre-écriture »





④

• **Exposer des dessins d'écrivains**

La tâche est complexe. Et cette foule de documents le prouve : du croquis en bas de page au dessin ou à la peinture consacrée comme telle, il y a un monde. Dans le diagramme précédent, j'ai tenté de disposer des exemples, issus du corpus de l'exposition et d'autres documents en marge de celle-ci, autour d'un axe principal qui relie les deux pôles principaux qui font tout l'objet du propos de l'exposition : l'écriture d'un côté et le dessin de l'autre. Il me semble également important de distinguer ces expressions écrites ou dessinées **selon leur place par rapport à l'œuvre**. En effet sont-elles incluses dans l'œuvre littéraire ou totalement indépendantes de celle-ci ? La distance est de taille, puisque de l'image dans le texte à l'image en dehors du texte, la raison de leur présence s'explique différemment. De plus la considération qui s'y attache est toute autre, faut-il juger de la même façon un dessin venu s'inclure dans un manuscrit et un dessin amorcé et fini indépendamment de la pratique de l'écriture — pour ne citer que deux exemples bien précis — ?

Nous avons déjà établi une façon de les distinguer entre eux. Il existe des dessins d'écrivains qui sont présents de façon distincte de l'écriture (parce que l'auteur pratique le dessin en plus de son activité d'écrivain) et d'autres dessins d'écrivains qui viennent s'inclure dans l'écriture. Cette inclusion se déroule selon plusieurs modes : ces dessins peuvent être des parasites du manuscrit (des dessins en dehors de l'œuvre mais inscrits sur les documents propres à l'œuvre), ou bien des éléments constructeurs de l'œuvre (qu'il s'agisse de plans, de portraits de personnages ou d'éléments organisateurs de l'écriture).

Il existe, et il en va même ainsi la plupart du temps, une masse de documents à la croisée des entrées de classement, parce qu'ils se trouvent à cheval entre plusieurs genres ou correspondent à des **natures hybrides**. Leur nature complexe fait émerger la nécessité de mettre en évidence les entrées et les catégorisations auxquels ils appartiennent, et peut-être de faire apparaître qu'il est impossible de les sceller dans une structure figée.

Autrement dit, l'intérêt de cette exposition réside dans la compréhension de leur statut pluriel, – ils peuvent être lus et regardés puisqu'à la fois écrits et dessinés –, mais se situe également dans la révélation de qui sont ces écrivains-dessinateurs : il convient de se demander pourquoi ils dessinaient, que ce soit fortuit ou qu'ils possèdent de réelles capacités en la matière. Sans compter que, pour les noms les plus célèbres, il ne faut pas oublier que nous les observons en regard d'une création littéraire caractérisée.

Et c'est certainement cet intérêt supplémentaire, **partagé entre la découverte de l'œuvre à ses frémissements et la révélation de l'intimité des différents auteurs de ces œuvres**, qui engage ce projet d'exposition vers un champ d'exploration nouveau de l'archive littéraire.



PENSER/CLASSER

La nature hybride du sujet de cette exposition fait écho, en arrière-plan, aux actions multiples de l'IMEC qui conserve et expose ses archives. Le statut pluriel de cet institut et des documents qu'il brasse en son sein semble révéler un nouveau regard porté sur les archives littéraires et sur leur histoire.

Ce statut des documents suscite, plus généralement, une réflexion sur les limites et la finalité de l'œuvre, aussi bien dans les arts plastiques que dans les arts littéraires. Cette réflexion rejoint la mise en cause moderne et contemporaine des problématiques historiques d'exposition. Excédant le cas de l'œuvre présentée comme *work in progress*, l'intervention de l'archive permet de réinvestir le produit final comme œuvre en retraçant sa genèse.

Il n'est pas question ici de faire un historique de ce changement de regard, mais de constater qu'il existe une archéologie de l'œuvre et une émergence de la notion de temps dans l'étude de celle-ci, et donc d'histoire dans la compréhension de l'expression artistique.

← *Rayonnages des archives*
IMEC, abbaye d'Ardenne

L'IMEC : UNE INSTITUTION POLYMORPHE

L'Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) se charge de rassembler, de conserver, de mettre en valeur et à disposition des chercheurs et du public des fonds d'archives et d'étude provenant de maisons d'éditions, d'auteurs ou d'artistes contemporains.

• Une démarche d'ouverture

Depuis 1988, l'IMEC rassemble et fait vivre ce patrimoine littéraire. Les fonds ne cessent de s'agrandir et de devenir de plus en plus variés. En ce qui concerne les auteurs, le dépôt de fonds peut être fait du vivant de l'artiste qui dispose alors d'une possibilité d'inventaire de ses travaux et de ses propres collections.

Les collections de l'IMEC ne se restreignent plus uniquement au champ littéraire puisqu'elles accueillent désormais des fonds de musiciens, de cinéastes, de chorégraphes...

• L'abbaye d'Ardenne : un lieu de conservation et de mise à disposition de fonds de l'IMEC

D'abord installé à Paris, l'IMEC a investi un nouveau lieu en 1996. L'abbaye d'Ardenne, à proximité de Caen, a été entièrement rénovée et réhabilitée à cette occasion, et l'IMEC depuis bénéficie de l'obtention du label *Centre culturel de rencontre*.

L'abbaye accueille aujourd'hui chercheurs et documents, mais également visiteurs lors de lectures ou d'expositions, au travers desquelles on assiste d'ailleurs à un changement de statut de ces documents d'archives : de simple témoignage historique ou documentaire ils deviennent véritables œuvres d'art.

L'environnement historique de l'abbaye d'Ardenne joue une part majeure dans l'identité de l'Institut et constitue sans doute un des atouts de l'IMEC vis-à-vis du public, qui profite à la fois de la visite d'un monument vieux de plusieurs siècles et des événements culturels organisés par l'IMEC.



Principaux corps de bâtiment
de l'abbaye d'Ardenne

↑ La «grange aux dîmes»

↑ Le «pressoir»

↑ Le «farinier»

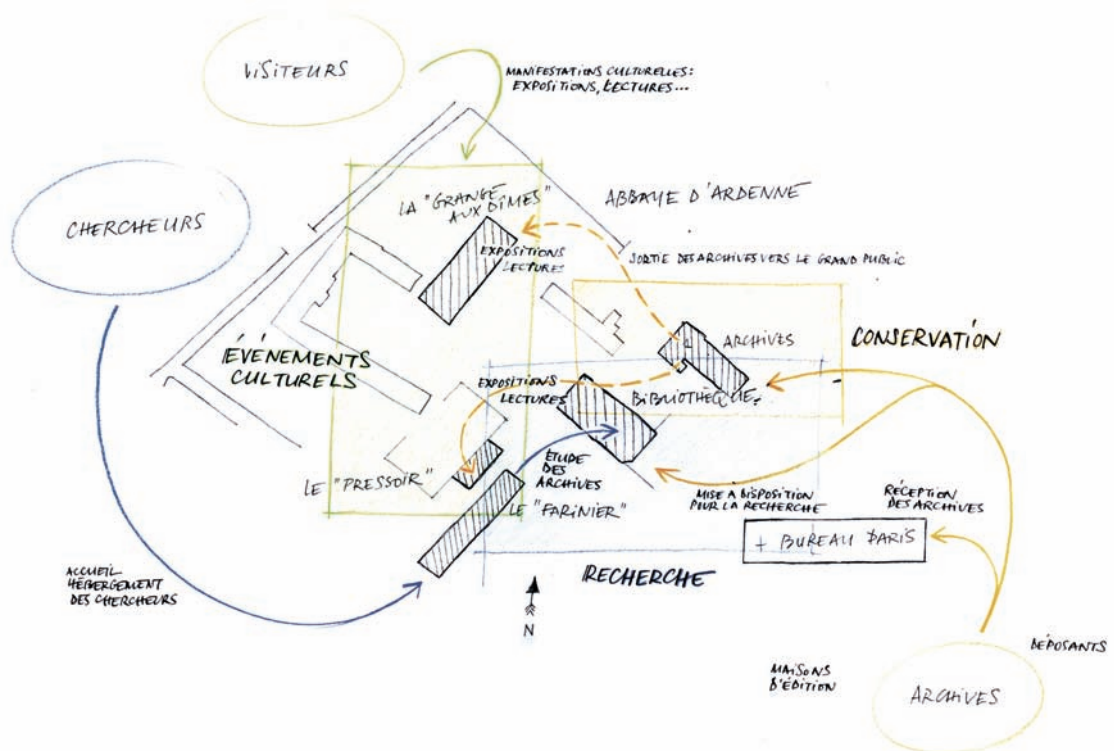
L'abbatiale-bibliothèque

Magasins d'archives

De l'installation au ^{xii}e siècle de l'Ordre des prémontrés à Ardenne à l'ultime rénovation à la fin des années 1990 par les Monuments historiques, les différents corps de bâtiment ont vécu les réformes et les guerres, jusqu'à l'accueil en leur sein d'un organisme résolument tourné vers l'avenir faisant à la fois vivre le lieu et ses archives. « Ardenne » s'articule aujourd'hui autour de deux lieux principaux de l'ancienne abbaye : l'abbatiale transformée à cette occasion en bibliothèque spécialisée, dont l'accès est soumis à autorisation, et la *grange aux dîmes* accueillant les manifestations culturelles.

Cette organisation dans l'espace fait écho à l'**accueil de deux types de visiteurs à l'abbaye**. Les chercheurs y trouvent un espace de travail privilégié uniquement consacré à l'étude des archives, dans une atmosphère de dévotion tout intellectuelle, et un espace d'hébergement au sein même de cette structure. Les visiteurs occasionnels y trouvent plusieurs espaces d'exposition et peuvent profiter à l'intérieur même de l'abbaye des diverses manifestations qui y sont organisées.

Un corps de bâtiment moderne a été construit pour accueillir les archives et toute l'équipe se chargeant du dépôt, de la conservation et de l'inventaire de ces dernières. Les autres activités de l'institut sont installées dans les espaces historiques réhabilités de l'abbaye : le *pressoir* accueille lectures, réceptions et expositions de moyen format. La *grange aux dîmes* est plus spacieuse et ne se prête pas toujours aisément à l'agencement des expositions, tant son architecture, classée monument historique, prédomine sur d'éventuelles scénographies.



De même que les archives ont une triple définition, à la fois documents, institution qui les collecte et locaux où ils sont conservés, l'IMEC rassemble en son sein trois pôles d'activité différents : l'accueil des chercheurs, celui des visiteurs et la conservation des fonds d'archives.

S'anime en arrière-plan de ces trois pôles, le mouvement des archives elles-mêmes, de leur découverte à leur conservation, puis à leur valorisation culturelle et historique par leur mise à disposition pour les chercheurs et pour le grand public.

MOUVEMENTS D'ARCHIVES

Qu'il s'agisse des arts plastiques ou des arts littéraires, voire d'œuvres à la croisée des deux, on accepte aujourd'hui de saisir l'œuvre d'art en chantier ou en devenir.

Les étapes de travail, révélées au public par une exposition ou faisant partie du processus intellectuel de l'artiste, jouissent d'un nouveau statut dans la compréhension de l'œuvre artistique.

Souvent issues d'archives, les pièces qui matérialisent les différentes étapes de la démarche artistique sont au cœur du débat et traversent plusieurs champs d'étude : ceux de l'archiviste, de la recherche universitaire et du grand public.



• Considération de l'œuvre comme processus

Dans le champ littéraire, l'existence d'unités de recherche comme l'ITEM (Institut des textes Et manuscrits modernes) et de leur revue *Genesis* est révélatrice de ce regard contemporain engagé par les chercheurs, et ainsi que de la mise à disposition auprès du public de ces recherches par des conférences et des lectures sur le sujet.

Dans le champ de l'art pictural également, peut-être d'un point de vue plus « grand public » encore, les expositions des dernières années ne sont plus relatives à la consécration de grands événements monographiques, mais préfèrent l'exploration d'une thématique, de regards croisés, et la révélation de documents témoignant des étapes de travail des différents artistes exposés. Il est difficile, sans étude précise au préalable, de dresser un portrait exact de ce phénomène.

Le livre de David Hockney, Savoirs Secrets, présente en parallèle de ses propres travaux ceux d'autres artistes, et notamment d'Ingres, expliquant ainsi toute la réflexion et la construction de son activité de peintre et de dessinateur. Ci-dessus, une mise en scène intéressante de cartes postales de musée archivées au fur et à mesure des années. Avec une disposition chronologique, ce mur de portraits est à l'origine d'une réflexion sur l'histoire des techniques picturales et de la propre pratique du portrait par David Hockney.

• Une démarche scientifique

Considérer les étapes de création de l'œuvre nécessite, avant toute réflexion sur le sujet, d'avoir accès aux différents documents qui la constituent.

Le travail est alors partagé entre deux pôles scientifiques majeurs, qui pourraient être cristallisés dans la classification des documents d'une part et dans leur analyse de ceux-ci d'autre part.

D'un côté se placent les archives, qui ne sont plus aujourd'hui uniquement confrontées à l'archivage de documents de type administratif mais qui rassemblent et conservent tous types de documents produits par des entités très diverses, qu'il s'agisse d'une personne seule (d'un artiste par exemple) ou d'une entreprise.

De l'autre côté se trouvent les chercheurs, qui en étudiant les documents conservés, tentent d'amorcer la réflexion sur une éventuelle définition de ce que sont ces pièces d'archives.

Cette partie du travail est fondamentale, car elle participe à la valorisation de certaines de ces pièces, qui acquièrent un statut supplémentaire à leur valeur administrative et/ou historique, qui peuvent alors être considérées comme document appréciable en tant que tel et supposer un jugement différent.

Dans le cadre de l'exposition de dessins d'écrivains, ce nouveau statut est pleinement assumé puisque ces documents d'archives sont exposés et intégrés dans un propos didactique, reçus comme pièces pouvant être observées et appréciées à cause de leur valeur plastique et/ou culturelle.

Ces documents deviennent alors des supports de réflexion, du fait de leurs liens entre le monde de la littérature et celui des arts plastiques, et fondent le discours engagé par l'institution qui les réunit.

*« Le goût que
nous avons pour
les choses de l'esprit
s'accompagne
nécessairement
d'une curiosité
passionnée
des circonstances
de leur formation.
Plus nous
chérissons quelque
créature de l'art,
plus nous désirons
d'en connaître
les origines,
les prémisses
et le berceau »*

Paul Valéry

• **Déplacer le champ du scientifique au culturel**

Cette nouvelle considération et ce changement de statut ne sont pas seulement une affaire de spécialistes. Un des enjeux majeurs de cette sortie des archives est leur réception par le grand public. Si elles aident les chercheurs à comprendre et appréhender un mouvement culturel, la démarche créative d'un auteur ou bien d'autres choses encore, elles appartiennent également à l'histoire et à la culture de chacun d'entre nous.

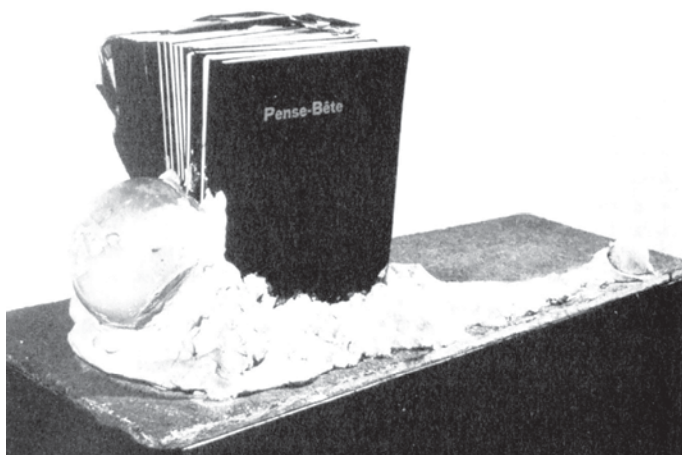
Ouvrir le champ des possibles en terme de documents pouvant être mis à disposition du grand public, nécessite un changement fondamental dans la création des dispositifs qui les présente.

Qu'il s'agisse d'une entreprise muséale à grande échelle, ou d'une exposition plus confidentielle, le problème reste le même ; comment organiser l'espace de façon à montrer les documents (qui, dans le cas des documents issus d'archives, sont réputés difficiles à exposer, à cause de leurs formats et de l'aspect souvent fragile de leur support) et apporter à la fois l'information scientifique nécessaire (je pense à leur origine et leur nature) et l'information pédagogique essentielle à la compréhension du discours engagé par une exposition.

Car il ne suffit pas de mettre à disposition pour comprendre. On l'a vu précédemment si l'entrée de ces documents d'archives dans le champ culturel permet de les apprécier d'un point de vue autre (esthétique par exemple), leur valeur argumentative en rapport avec les perspectives intellectuelles de l'exposition prend corps dans la mise en place d'un espace consacré à la médiation culturelle.

« [...] le musée d'aujourd'hui n'est plus un espace de collections ouvert à quelques privilégiés, il est devenu un espace de culture acceptant de mettre son savoir scientifique et son savoir expographique au service du grand public. »

Marie-Sylvie Poli, Le texte au musée.



← Marcel Broodthaers
Pense-Bête
1964

Clin d'œil à ce déplacement de champ littéraire à celui de l'art contemporain cette installation de Marcel Broodthaers joue avec les codes de l'exposition. Plusieurs recueils poétiques (Pense-Bête, écrits par Broodthaers lui-même) sont pris dans le plâtre et fixés définitivement sur un piédestal. Il matérialise cette sortie de la poésie de son champ habituel (le livre) pour arriver dans l'espace d'exposition, et par ce biais, changer de statut.

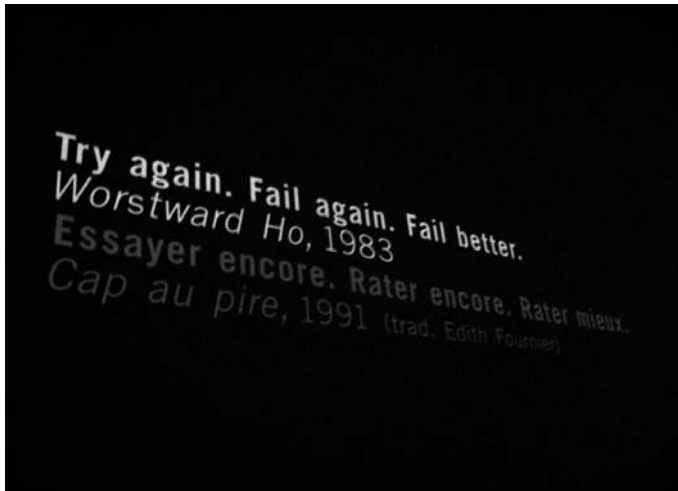
• **Valoriser : quelle mise en œuvre pour la médiation culturelle ?**

L'espace de communication qui existe entre la dimension intellectuelle d'un événement culturel comme une exposition et la réception de ce discours par le public auquel il s'adresse, existe grâce à la mise en œuvre matérielle de supports textuels portant le message de cette médiation entre œuvre et spectateurs.

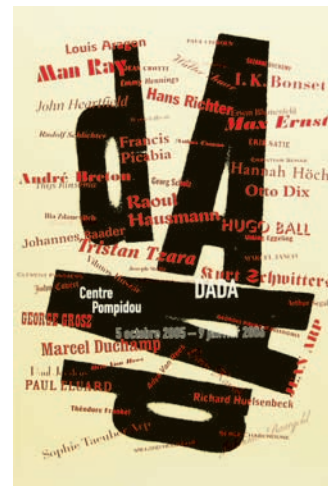
Son rôle de médiateur est double, il accompagne et balise le parcours du visiteur (lui indiquant un découpage thématique par exemple) et amène le regard de ce dernier vers le document, qu'il doit pouvoir lire et voir en regard du message délivré, mais aussi indépendamment de celui-ci.

Le double enjeu de la mise en œuvre de cet espace de médiation est donc d'offrir un espace d'information possédant sa propre identité graphique, mais également de trouver par quelle modalité celle-ci va communiquer avec les œuvres exposées.

ARTS ET LITTÉRATURES AU MUSÉE



Les musées s'engagent depuis quelques années dans des expositions pluridisciplinaires. On peut citer quelques exemples très récents, notamment au centre Georges Pompidou, comme l'exposition *Dada* ou *Roland Barthes*, retraçant pour l'une l'interdisciplinarité présente dans un mouvement artistique global et remplaçant pour l'autre la littérature au sein d'un espace d'exposition auparavant réservé à l'expression plastique. L'exposition *Big Bang* fut également exemplaire dans sa mise en place de traverses littéraires, permettant de lire — à proprement parler — les grandes thématiques proposées à travers les œuvres littéraires en rapport avec celles-ci. Dans les lieux réservés à la littérature, le champ d'exploration s'élargit lui aussi, faisant état des actions artistiques très diverses d'un auteur ou mettant en relation art et littérature. À la BnF, l'exposition *Antonin Artaud* mettait en avant l'implication de l'artiste dans la création littéraire, théâtrale, graphique et cinématographique, mais également son lien avec d'autres œuvres de littérature ou de peinture. On peut également songer à l'exposition *Brouillons d'écrivains*, ou *Victor Hugo, l'homme océan*, invitant le public apprécier la construction littéraire sous un angle différent, proposant à la fois de révéler l'intimité de la création littéraire et d'apporter un nouveau regard sur l'esthétique, et même la plasticité des manuscrits et des dessins exposés.



↑ Faire vivre les arts littéraires dans l'espace muséal nécessite de faire vivre le texte dans les dispositifs scénographiques mis en place. Indicateurs d'une « atmosphère » graphique particulière ou mise en lumière de l'écriture d'un auteur, ces installations plongent le visiteur-spectateur dans une lecture plus vivante et plus didactique des sujets investis dans ces différentes expositions.

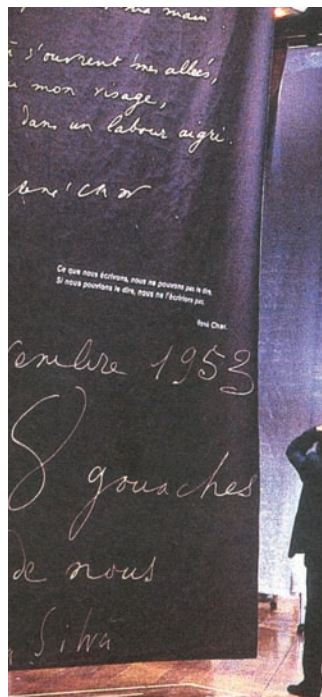
Ci-dessus,
de gauche à droite :
Samuel Beckett
au centre Pompidou, Paris,
mars-juin 2007.

deValence
Affiche exposition DADA
au centre Pompidou, Paris,
oct. 2005–jan. 2006.

« L'exposition met en valeur un phénomène DADA important : le multiple. Il est d'usage de rappeler que les DADAs se moquaient de l'œuvre originelle et de son éventuelle conservation. Ce jugement doit être nuancé. Ainsi, par exemple, dans les cas des collages d'Ernst, des ready-mades comme L.H.O.O.Q de Duchamp, des dessins de Grosz, différents supports sont utilisés pour la publicité de l'œuvre, y compris, à rebours, le secret, entretenu par Duchamp. On constate un souci parfois maniaque des DADAs de contrôler ces expositions, ces reproductions d'œuvres, avec des buts à chaque fois clairement définis et différents. Rien à voir entre la carte postale d'un Merz de Schwitters et l'exposition de l'original au Sturm, mais tout cela participe d'une stratégie globale. C'est peut-être dans le domaine des imprimés que les DADAs se révèlent sous un jour étonnant, pour des créateurs qui n'auraient aucun souci de laisser une trace dans l'histoire ; comment ne pas être admiratif de leur souci bibliophilique exacerbé, notamment caractérisé par les différentes éditions d'une même publication ? Il fallait donc dans l'exposition présenter les originaux pour découvrir les choix précis des artistes, notamment les formats, les papiers... »

Laurent Le Bon, Introduction, catalogue DADA, éditions du centre Pompidou, Paris, 2005.

← Commissaire de l'exposition DADA, Laurent Le Bon expose la difficulté de faire cohabiter des types de documents très différents et de rester dans l'atmosphère esthétique correspondant à la période et au genre du sujet traité.



← Ci-contre de gauche à droite Big Bang au centre Pompidou, Paris, mars–juin 2007.

Brouillons d'écrivains à la BnF, Paris, février–juin 2001.

Wohne
vendredi 26 mar

Geneve

Kräutersha

DIRE / MONTRER

Une exposition est caractérisée par les documents qu'elle présente et le message qu'elle transmet à son public. Cette entreprise permet de faire découvrir et d'expliquer des témoignages tangibles d'un phénomène, d'une histoire ou d'une culture. Par quels moyens peut-on matérialiser ces actions ? La typographie est un outil dont les fonctions sont plurielles : elle structure, hiérarchise et clarifie le texte. Elle se définit par sa forme sensible, mais également par la qualité de sa composition, de sa mise en espace. Dans le cadre d'une exposition, elle sort de son champ d'utilisation traditionnel –l'espace du livre–, pour s'inscrire dans un espace tri-dimensionnel.

← *Visuel Design*
Jean Widmer et Ernst Hiestand
Projet de « façade typographique »
pour le centre Pompidou
1975
Archives Jean Widmer

LE DESIGN D'EXPOSITION

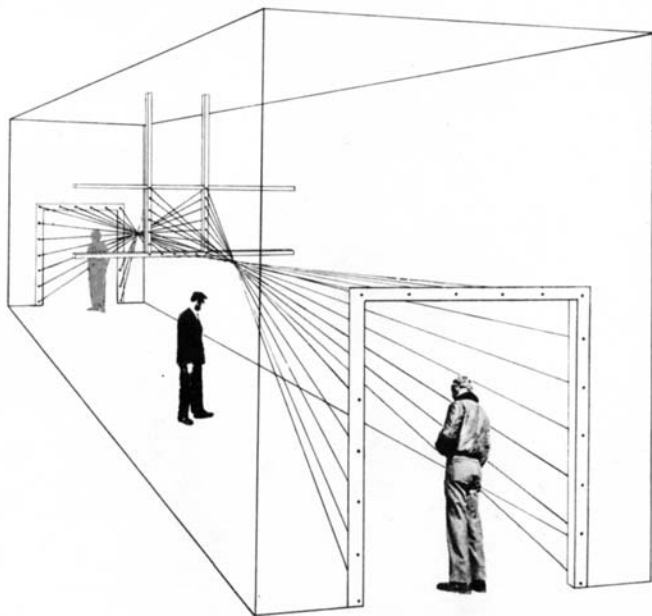
Une entreprise d'exposition se joue principalement autour de la création de l'espace qui existe autour des documents exposés, permettant d'organiser le parcours effectué par le visiteur et de lui apporter plusieurs types d'indices visuels balisant son trajet.

Celui-ci doit à la fois se sentir libre de parcourir cet espace d'exposition et guidé visuellement et intellectuellement dans sa visite.

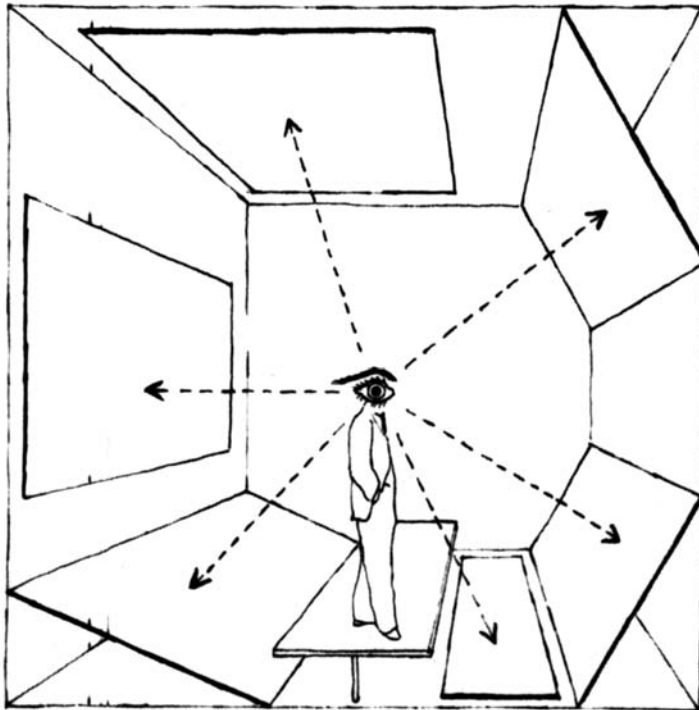
• Un espace multimédia ?

Les avant-gardes européennes ont joué un rôle majeur dans la réflexion de ce que peut être un espace d'exposition. Le schéma d'Herbert Bayer matérialise cette idée du « visiteur-œil », observant la multiplicité d'informations mises à sa disposition dans cet espace.

La mise en œuvre de cet espace demande à celui qui l'organise de considérer tous les aspects, qu'il s'agisse de design tridimensionnel ou bidimensionnel, et de **délimiter dans l'espace ce qui doit être parcouru, vu et lu.**



← Herbert Bayer
Étude des points
de convergence
de plusieurs champs visuels



← Herbert Bayer
Dessin
1935

« Alors que les expositions traditionnelles supposaient un visiteur idéalisé et désincarné, les designers d'avant-garde étaient captivés par l'idée d'un observateur dynamique. Un dessin d'Herbert Bayer représentait un personnage dans un espace d'exposition comme un œil posé sur un corps. Positionné sur une plate-forme, entourée de plans inclinés, cet œil-corps est une illustration vivante du désir moderniste d'étendre le champ de vision et de situer le corps dans l'espace et le temps. »

Abbott Miller, From Object to Observer, Eye #61.

RAPPORTS VISUELS

Les fonctions des espaces textuels dans l'espace «expographique» sont multiples : ils nomment, datent, expliquent, questionnent, guident, racontent... Ces textes sont vus et lus par le visiteur et constituent la part tangible du discours muséographique.

«[...] les écrits vivent et prolifèrent dans les villes, au bord des routes, dans les musées, mais depuis leur naissance il y a plus de cinq mille ans, ils ne cessent d'acquérir de nouvelles fonctions. Outre celle d'informer, ils doivent attirer l'attention, séduire, capter le regard [...]. Pour cette raison, ils se fondent, comme dans un genre écrit nouveau, avec les images et tout ce qui ne se lit pas directement, mais se voit.»

Vincent Lucci, préface du Texte au musée de Marie-Sylvie Poli.

• La part du texte : entre lisible et visible

On distingue trois types d'informations textuelles en présence dans l'espace d'exposition, correspondant à trois fonctions en direction du visiteur :

- * la signalétique (faire circuler)
- * texte d'information (faire comprendre)
- * texte pédagogique (faire apprendre)

La part du texte doit être à la fois vue et lue. Sa perception est en rapport à son placement dans l'espace, matérialisée par exemple par sa présence dans un dispositif particulier qui dit implicitement sa nature et/ou par une hiérarchie typographique unique intégrée par le visiteur : celui-ci comprend par un jeu de corps, de caractère ou même de couleur, qu'il s'agit d'un titre, d'une légende ou d'un texte à part.

↑ Dans son livre
Le Texte au musée,
Marie-Sylvie Poli, chercheur
en sciences du langage, livre
une analyse sémiologique
de tous les types de textes
en présence dans l'espace
d'exposition, partagés entre
savoirs objectifs et points
de vue subjectifs.

Lisibilité ?

Dans le cas de l'exposition autour de dessins d'écrivains, et s'agissant des documents de type hybride mêlant texte et image, l'enjeu est également de pouvoir faire lire, si besoin est, ce qui est inscrit sur le document même. Ce cas de figure nécessite de faire appel à la reproduction, qu'elle soit transcription typographique, agrandissement photographique, ou reproduction numérique sur écran.



← The National
D-Day Museum
La Nouvelle Orléans
Chermayeff & Geismar

Un exemple classique de la possibilité de double lecture des documents issus d'archives, relevés pour permettre un confort de lecture, reproduits typographiquement et donc plus lisibles : les deux textes pouvant être à la fois lus et déchiffrés.

« Le design d'exposition traite de la disposition des objets dans l'espace : de leurs relations conceptuelles et tangibles envers eux et envers le visiteur. Coordonner cette interaction complexe, fait du designer un chorégraphe — d'objets, d'images, de texte et de gens. La façon dont nous nous comportons dans une exposition, ce que nous nous sentons permis de faire et comment nous interagissons avec ce qui est exposé sont tous les aspects du design. Les expositions mélangent les facteurs complexes de l'espace architectural avec les entreprises narratives du design de livre et de magazine. »

Abbott Miller, *From Object to Observer*, Eye #61.

Visibilité ?

Les formes typographiques choisies pour les espaces textuels de l'exposition permettent la bonne perception du contenu didactique par le visiteur. Mais il faut ajouter que la mise en forme de ces textes peut également jouer le rôle d'un appel visuel fort et circonscrire des espaces thématiques ou bien encore plonger le visiteur dans une atmosphère graphique pertinente par rapport au thème de l'exposition.

Ces choix graphiques constituent les appels culturels et historiques – souvent reçus inconsciemment par le visiteur – signalant qu'il se situe dans un événement culturel précis.

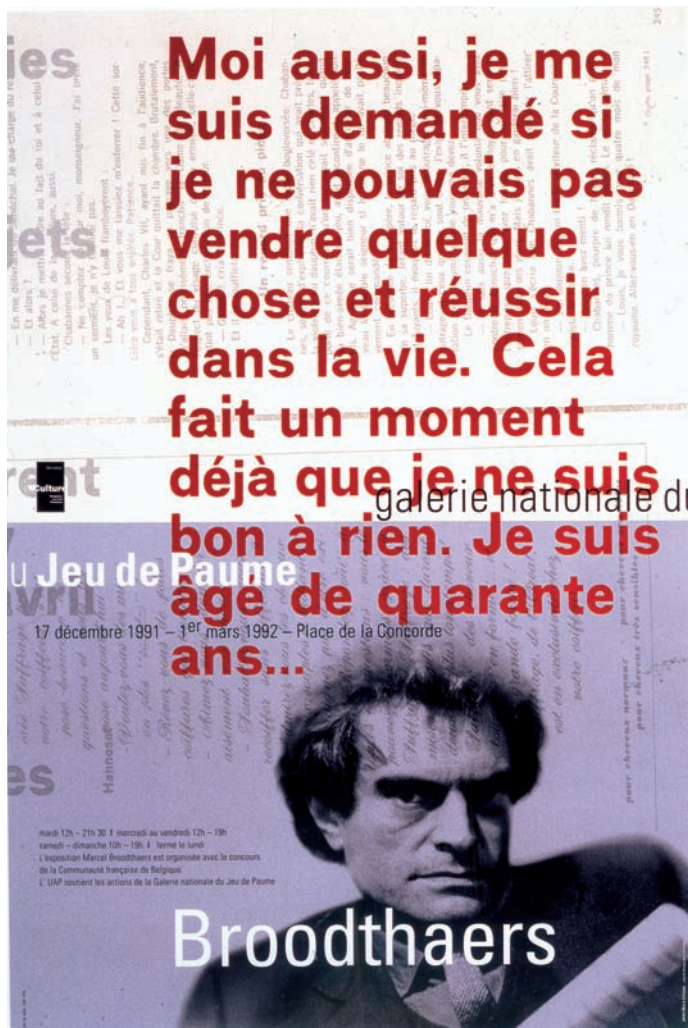


← Intégral
Ruedi Baur & Associés
Signalétique du centre Pompidou
Paris
1997

Les principes d'identité visuelle sont intégrés comme un langage par le visiteur. Ils constituent des balises visuelles qui permettent au visiteur de se repérer dans l'espace et d'analyser dans quelle position de lecture il doit se trouver.

« Dans le design d'environnement qu'il soit architectural ou naturel, nous tâchons d'apporter de la couleur et de la lumière à l'espace et de se concentrer sur les opportunités d'ajouter de la chaleur, du plaisir et de la surprise. »

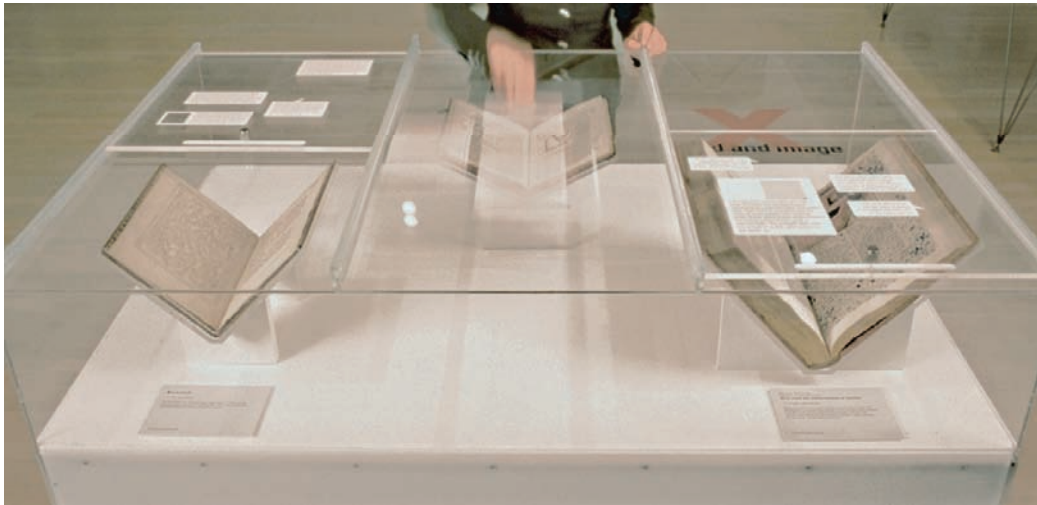
Chermayeff & Geismar



← Affiche de l'exposition
Broodthaers
Galerie nationale
du Jeu de paume
Visuel Design
Gérard Plénacoste
1991

Quand lisibilité et visibilité peuvent être constructrices de l'identité de l'événement. La pluralité des niveaux de textes est à l'image du travail de Marcel Broodthaers. À mes yeux, cette composition matérialise formellement les travaux de son auteur (puisque les extraits de textes en sont issus) et par le procédé de superposition, elle appuie l'aspect monographique de l'exposition.

→ Dire / Montrer



- ↑ The World From Here :
Treasures of the Great Libraries of Los Angeles
Scénographie : Durfee Regn Sandhaus
2001



Cet exemple est intéressant à cause de la façon dont les documents sont présentés. Les livres originaux fragiles devaient être peu éclairés. La source de lumière principale provient de vitrines où des fac-similés sont exposés, permettant au visiteur de mieux les voir et éventuellement de mieux les lire. La réflexion autour des légendes est également intéressante, puisque celles-ci ne sont pas simplement à côté du document, mais accompagnent la lecture grâce à un système de bulles, fléchant un endroit précis du document ou l'entourant. Le catalogue met en valeur les reproductions des livres rares de l'exposition par une mise en scène photographique et par la reproduction en silhouette de la figure du livre (en couverture), les procédés scénographiques faisant alors corps avec tout le processus discursif de l'exposition, de son espace à ses produits de communication.

↑ Lorraine Wild
The World From Here :
Treasures of the Great
Libraries of Los Angeles
Catalogue de l'exposition
2001

• États de texte

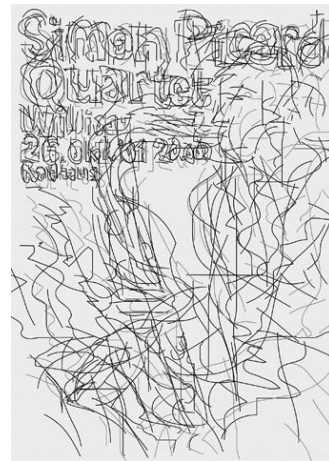
La typographie c'est aussi de l'écriture et du dessin. Tout comme ces dessins d'écrivains, elle est tiraillée entre deux pôles, puisqu'elle est à la fois issue de la pratique de l'écriture tracée et de la capacité à stabiliser les formes de cette écriture.

Cet état d'entre-deux constitue peut-être une des clés de ce projet d'identité graphique.

Tracer, peindre, dessiner.

Le dessin de la lettre est un état de l'écriture hybride, pas tout à fait écriture brute, mais pas encore assez stabilisée pour être considérée comme typographie. Qu'il s'agisse de l'esthétique de la lettre peinte ou de calligraphie, ces manières d'écrire laissent transparaître leur tracé et leur tension vers la typographie.

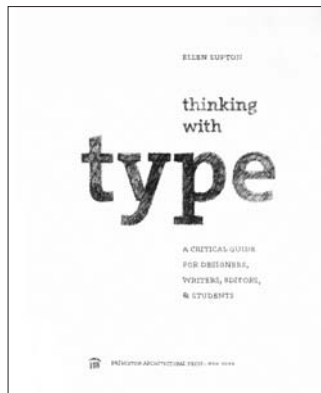
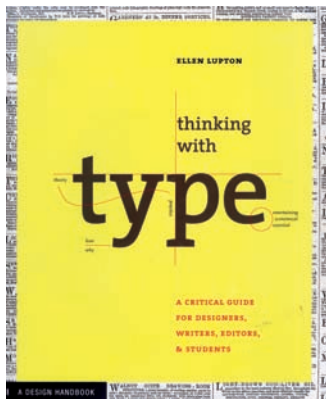
Ces formes de lettres apparaissent comme des indices graphiques signifiants, jouant avec la partie formelle, matérielle et sensible du signe.



Niklaus Troxler puise dans les rythmes du jazz et le langage graphique de l'affiche suisse pour créer ses lettrages colorés et empreints d'une certaine picturalité.

↑ De droite à gauche :

Niklaus Troxler
David Murray – Kahil El'Zabar,
1991
Eskelin – Bennink,
2000
Simon Picard Quartet
2001



← Première et page de titre de Thinking with Type Ellen Lupton

↓ Lucian Bernhard
Manoli
1911

Beggarstaff Brothers
Kassama
1900

La page de titre de l'incontournable manuel typographique d'Ellen Lupton, reprend la composition typographique de la couverture dans une version crayonnée. Cette page reflète à la fois l'idée de construction de la lettre et de cette mise en forme dessinée de la page, dont il est question à l'intérieur du livre.

Beggarstaff Brothers
Affiche pour Harper's magazine
1896



Le traitement particulier du dessin de lettre par les affichistes de la transition des XIX^e et XX^e siècles, fait apparaître jusqu'à quel point texte et image peuvent être proches. Les figures épurées et les lettres peintes semblent être exécutées dans un même temps abolissant la séparation formelle qui pouvait exister entre texte et image. Ce soin particulier à réunir ces deux éléments dans un langage graphique commun est particulièrement intéressant lorsqu'en émergent des structures de lettres inédites, issues de formes de lettrages vernaculaires et amorçant les formes modernistes à venir.

RAPPORT AUX ŒUVRES

• Dispositifs scénographiques

La réflexion autour de la part du texte n'est pas complète sans l'analyse de son rapport aux œuvres. Le dispositif architectural qui le porte (qu'il soit vitrine, piédestal ou simplement plan), aussi discret soit-il, doit s'assurer de sa bonne relation avec les autres éléments à voir et à lire qui s'organisent autour (voire même à l'intérieur) de lui. La séparation éventuelle entre les éléments à voir sur dispositif architectural et les éléments à lire sur surface plane peut être un moyen de restituer visuellement le statut de chacun d'entre eux.

La relation entre l'œuvre et le texte d'information qui l'accompagne est essentielle. Cette communication relève d'une mise en espace subtile pour que l'un ne pollue pas l'autre, mais ne peut être entièrement conçue sans considération de l'un pour l'autre. Les deux peuvent être liés par un type de forme commun ou dans un mode de communication tout en contraste. En tout cas cette communication reste à définir et se doit d'être stabilisée pour assurer sa compréhension par le visiteur, mais également pour être en accord avec le discours proposé par les auteurs de l'exposition.



← Galerie Thonet
Museum of Applied Arts,
Vienne
Installation :
Barbara Bloom

*La force de cette installation se situe dans la séparation qui existe entre l'impact visuel des silhouettes des chaises de Thonet dans le couloir central, et les chaises elles-mêmes de l'autre côté dans les traverses sur les côtés de la galerie.
Ce qui est intéressant ici, c'est l'astuce de présentation des objets pouvant être vus deux fois, en tant que documents et en tant que représentation.*



Le regard du visiteur est guidé par une bande fixe où sont installés les croquis et peintures. Les changements de couleur de la bande correspondent aux destinations des différents voyages de l'auteur. L'aspect monumental de l'accrochage des documents est un écho aux thèmes des dessins exposés, dont les sujets sont souvent architecturaux. L'horizontalité permanente du dispositif permet de concentrer le regard.

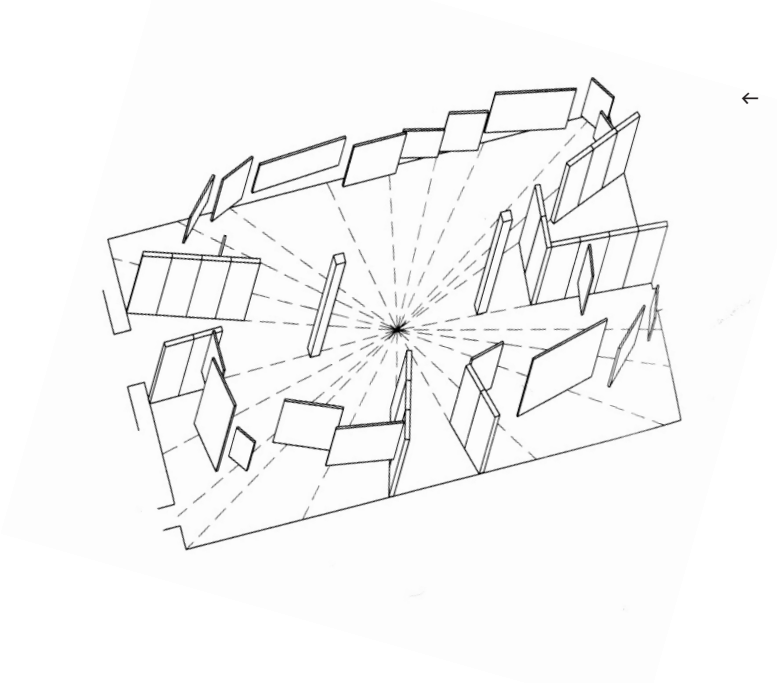
↑ Amy Reichert
Architecture & Design
Drawn from the
Source; The travel
Sketches of Louis I. Kahn
1996



Cette scénographie est exemplaire par son approche concrète du point de vue du visiteur et par sa compréhension du thème de l'exposition. Les marines sont accrochées sur une ligne d'horizon fixe et disposées de façon à pouvoir être vues à 360° d'un même point de vue, marqué par une lumière rouge au sol au centre de l'espace d'exposition.

L'effet visuel fort est dû d'un côté à la matérialisation de la séparation entre ciel et mer. Par ailleurs, l'accrochage à des niveaux différents de tous les tableaux confère une atmosphère flottante en accord avec le thème. Les solutions visuelles sont inspirées des documents exposés eux-mêmes.

↑ Maritime Painting
exposition permanente
au Maritime museum de
Stockholm
design :
Per Bornstein
architecture :
White Architects



← Maritime Painting
Plan de l'exposition



↑ Russian icon exhibition
Spagnola & Associates
2003

Voici un bon exemple d'exposition à corpus restreint. Par un dispositif scénographique simple, le visiteur peut à la fois découvrir les documents accompagnés du texte informatif ou bien aller voir de plus près les détails des icônes exposées. Sur un mur de plexiglas les légendes sont installées dans les silhouettes en contour représentant les icônes, ce qui permet au visiteur de repérer leur situation en arrière sur le mur où elles sont accrochées.

Catalogues

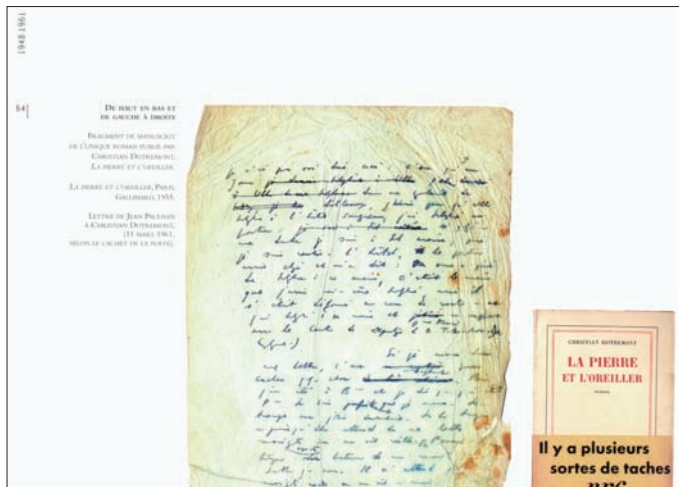
La part du texte ne se limite pas à sa présence sur les murs de l'exposition. Les supports en dehors de l'espace scénographique correspondent également à l'image globale de l'événement et peuvent reprendre, sur des supports différents (affiche, catalogue...), les choix graphiques mis en place pour l'événement.

Il s'agit alors de faire correspondre ces choix dans des environnements à des échelles très différentes. La relation entre le lisible et le visible se fait également dans l'espace du livre (qui possède d'ailleurs lui aussi son architecture), et la présentation des documents à l'intérieur d'un ouvrage participe de façon similaire à leur mise en valeur.



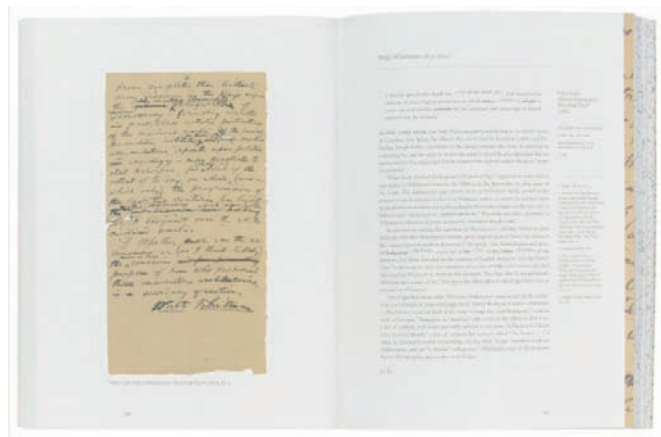
← Catalogue DADA
centre Pompidou
2005
conception graphique:
deValence

L'organisation alphabétique de toutes les entrées thématiques, biographiques et historiques de ce catalogue d'exposition a su mettre en relation directe ce produit de communication, le discours de l'exposition et son thème. Respectant à la fois l'esthétique et le cheminement à contre-courant de DADA, ce catalogue est exemplaire dans sa mise en œuvre. On peut également saluer le challenge de mise en scène de la totalité d'un corpus gigantesque dans un même objet, sans le rendre inaccessible, ni par sa forme ni par son prix.



← Page extraite du catalogue Christian Dotremont, IMEC éditeur, 2005.

Cette page montre la force visuelle des supports des documents d'archives. Disparité dans les couleurs, les formats, difficulté de les regrouper dans une composition : quelle attitude adopter face au document original ?



Pen's Excellencie est un catalogue d'exposition renseignant sur une petite fraction des trésors manuscrits de la Bibliothèque Folger Shakespeare. L'idée originale était d'écrire tout le texte de ce catalogue à la main, mais les contraintes de temps ont fait écarter cette option. Au lieu de cela, des fragments verticaux des manuscrits sont imprimés en bord de page, donnant l'impression que le livre n'est pas typographié mais manuscrit. La couverture répète ces fragments, rendant compte de l'immense variété de la collection, sans prélever dans celle-ci quelques uns sensés représenter le tout.

↑ The Pen's Excellencie book
Mise en page : Studio A
2002

Représentation du support

Plus encore que le thème de l'exposition, il me semble que la prééminence du support papier peut être réutilisée. Car la nature du corpus ne se définit pas seulement par les inscriptions écrites ou dessinées mais également par le support dans lequel elles sont présentes.

L'idée de format investi est une piste à suivre ; et reste à déterminer s'il faut le représenter ou le reproduire, car sa qualité (est-ce du papier, est-ce un cahier, est-ce autre chose encore ?) est également déterminante dans l'identité des documents présentés.

De plus, il me semble que mettre en avant l'objectualité des éléments présents dans l'exposition est un bon écho à leur appartenance à un corpus d'archives : avant de pouvoir être perçus comme témoins d'une quelconque histoire, **des documents tangibles et manipulables**. C'est peut-être le moyen de faire saisir leur double valeur, à la fois d'œuvre et d'archives.

Tachibana choisit ici de représenter le design graphique par la mise en scène de sa matérialité mais aussi de l'aspect éphémère du support imprimé sur papier.

Condensé d'un panel représentatif de ce que pourrait être cette production imprimée contemporaine, cette affiche peut être à la fois appréciée par la finesse du regard porté sur le sujet mais aussi par l'impact visuel fort de cette accumulation de papiers.

↓ Fumio Tachibana
détail d'affiche
pour le Tokyo Type
Directors Club
1999





← Pierre Faucheux
Couvertures
pour le Livre de poche
1965

↑ Pierre Faucheux
Couvertures
pour les éditions du Rocher
1962

Faucheux semble apprécier la figure métonymique qui consiste à représenter l'auteur et son œuvre par sa production matérielle. Mise en abîme sans fin de l'écrit historique vu sur l'écrit destiné à être lu, les couvertures des livres de Pierre Faucheux sont plus qu'une simple illustration du texte. Les photographies de ces manuscrits deviennent une représentation de ce qu'est le texte originel dans son identité matérielle, mais révèle aussi son aura iconique grâce à sa mise en scène en couverture.



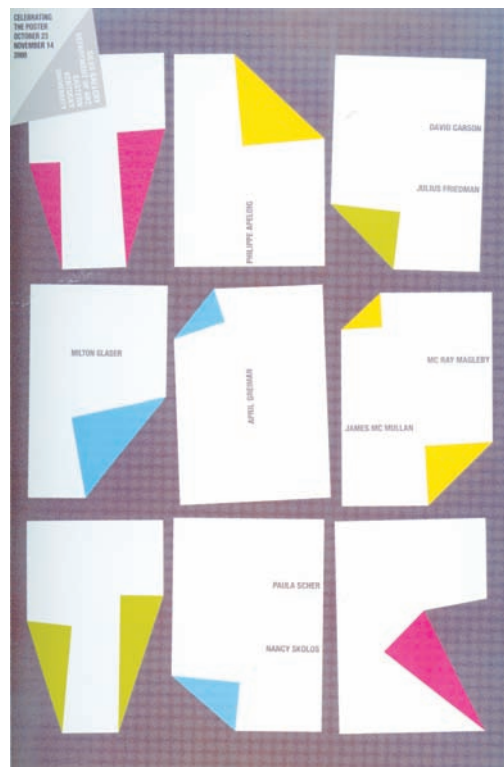
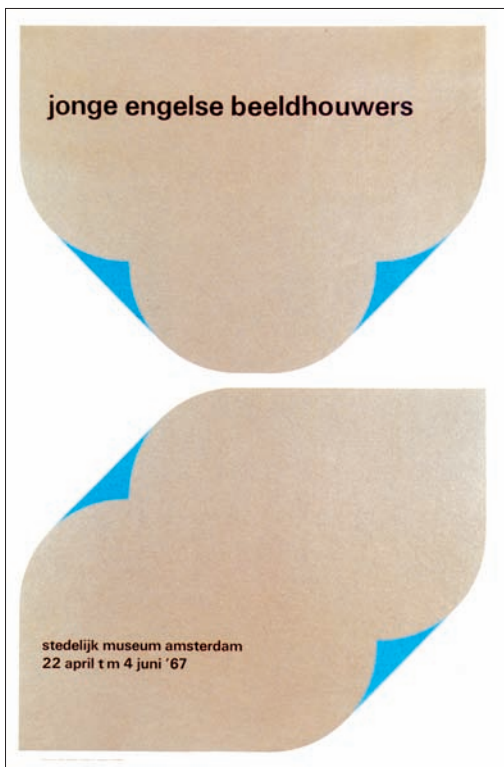
→ Dire / Montrer



← Milton Glaser
Affiche
pour The Art Directors
Club, 1987

↓ Wim Crouwel
Affiche
pour le Stedelijk Museum
d'Amsterdam

↓ Philippe Apeloig
Celebrating the poster
Giles Gallery
2000

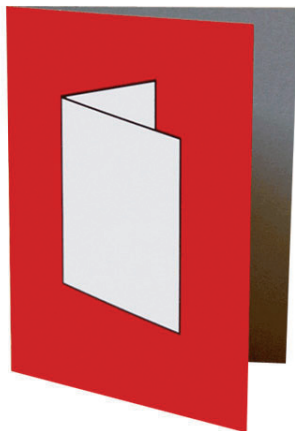


*Mise en abyme, clin d'œil ou figure de style absurde,
la réutilisation du caractère tangible du format et du support
imprimé est une astuce visuelle courante et courue, mais
dont l'effet semble à chaque fois efficace, car on replace ainsi
au centre de l'identité graphique sa substance propre.*



Cette question de la représentation de l'archive par sa mise en scène photographique n'est pas uniquement une considération d'ordre esthétique, mais également une problématique concrète : la mise en scène de ce type de document qui doit garder son aspect originel et tangible.

↑ *Ombre projetée des documents en vitrine, lors de l'exposition Marguerite Duras : une question d'amour, présentée à l'IMEC de novembre 2006 à février 2007.*



← Daniel Eatock
Postcard Postcard
2000

RAPPORT AU LIEU

• La Grange aux dîmes

Dimensions :

en mètres

longueur bas-côté	44,60
largeur bas-côté	
hors-colonne	1,70
avec colonne	2,70
distance entre les colonnes	3,90
longueur espace central vide	22,50
largeur espace central	6,50

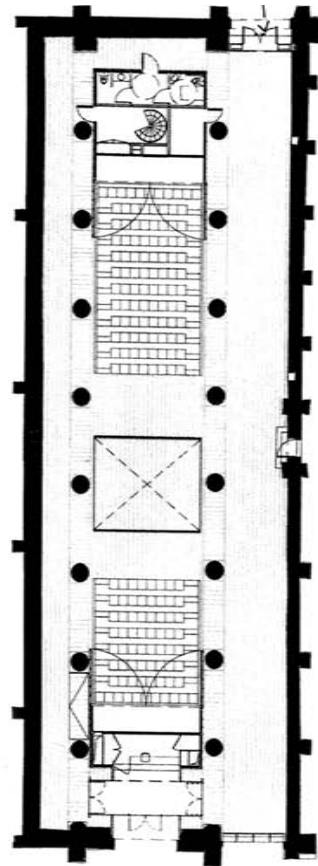
Surfaces :

en m²

espace central gradins fermés	146,25
surface totale	360,29

L'espace d'exposition est une ancienne grange, spécifiquement réhabilitée pour accueillir les événements culturels. L'espace est vaste, mais deux séries de gradins rétractables dans la travée centrale et deux rangées de colonnes le découpent.

La principale difficulté se situe dans le rapport d'échelle entre les documents (plutôt petits) et la largeur imposante de la grange. Il s'agit alors de placer les documents de façon à ce qu'ils ne soient pas perdus dans cet espace. Cependant il me semble qu'il faut tirer parti de la configuration particulière du lieu pour imaginer les systèmes d'organisation de l'espace. On pourrait par exemple considérer que l'effet de découpage créé par les colonnes, peut être utilisé pour baliser les différentes sections thématiques présentes dans l'exposition.

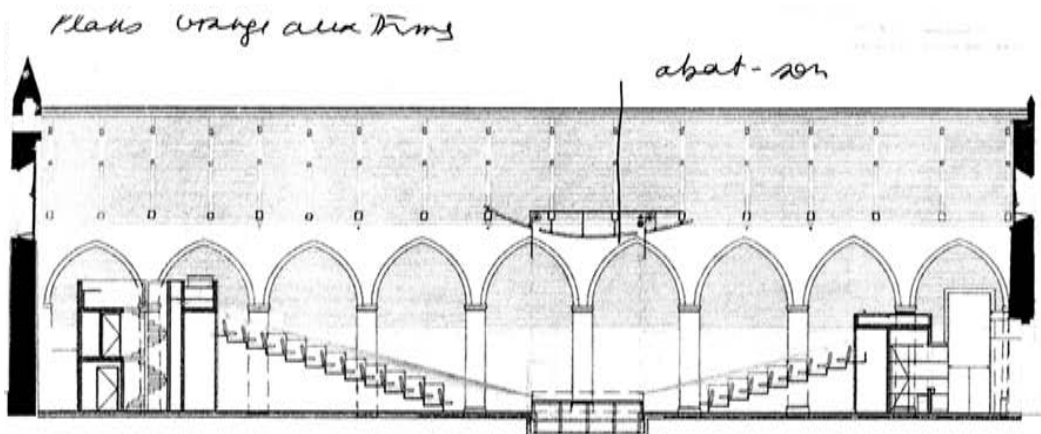


↑ Implantation au sol
de la grange aux dîmes



← L'espace central de la grange aux dîmes, vu de la régie

↓ Plan en coupe de la grange aux dîmes



« Les travaux de rénovation d'hôtels particuliers, de couvents, d'usines désaffectées continuent d'enrichir le champ muséal de lieux, qui, bien qu'initialement prévus pour un tout autre usage que la médiation muséale, n'en deviennent pas moins aujourd'hui des musées superbes. »

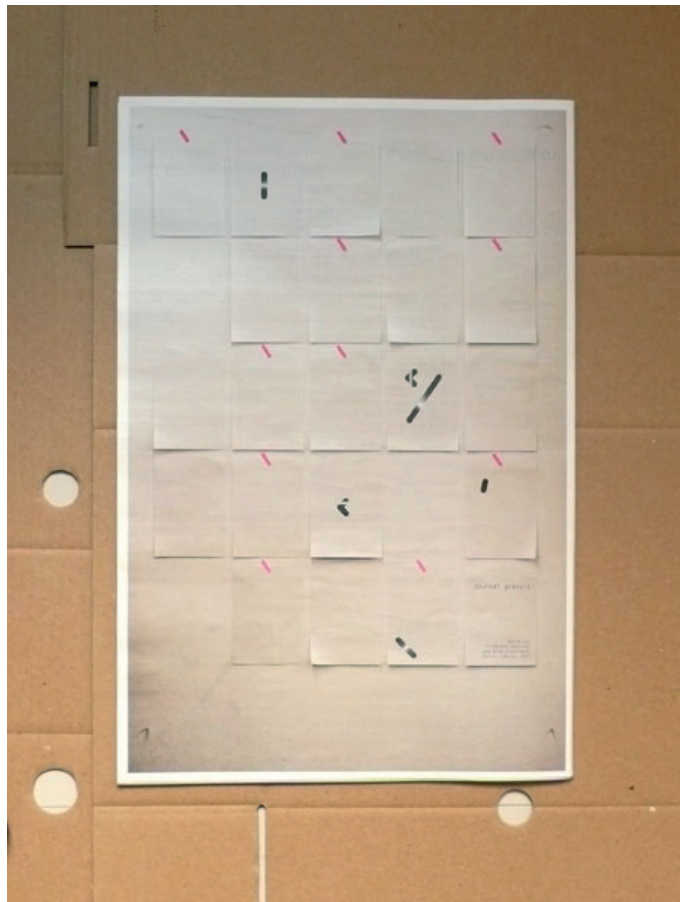
Marie-Sylvie Poli, Le texte au musée.

Scénographie issue d'une collaboration entre un cabinet d'architectes et les étudiants de Princeton. L'investissement des structures architecturées en présence révèle à la fois de l'astuce et l'exploration du thème de l'exposition.

↓ Frédéric Teschner
Identité des journées
du patrimoine
à la Valette-du-Var
2004-2005



76



↑ Frédéric Teschner
Hors-commerce
CNAP
Villa Arson – Nice
2007

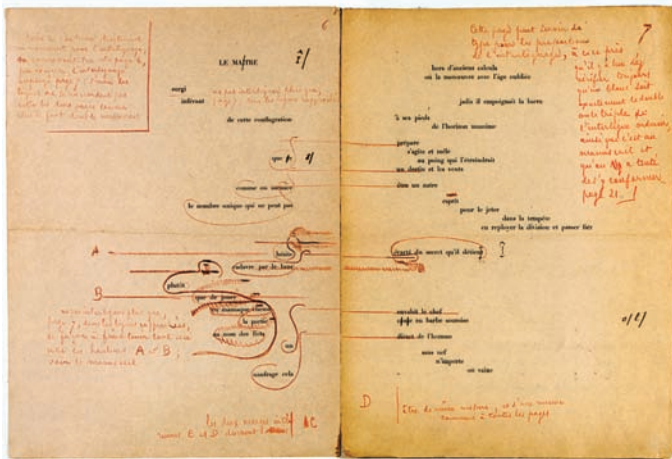
Exposition-présentation de 12 ouvrages de bibliophilie issus d'un travail partagé entre 12 artistes et 12 écrivains. Un exemple très intéressant de mise en scène simple, mais dont le système d'empilage de cartons fait écho au matériau employé pour les livres de bibliophilie publiés pour l'occasion. Le journal de l'événement représentait en couverture la matière papier, sous forme de pages installées les unes à côté des autres, comme une réminiscence de ce qui fait le corps du livre.

• Typographie et espace

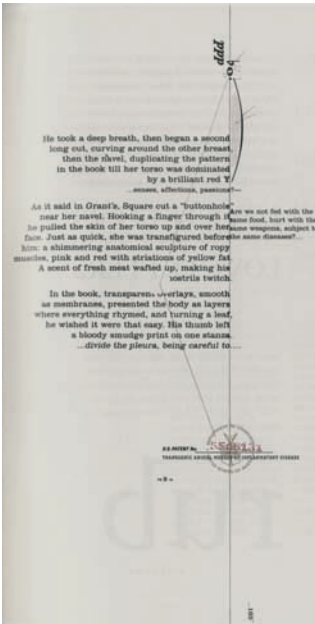
La mise en scène des espaces textuels dans la scénographie de l'exposition permet non seulement de hiérarchiser l'information, mais aussi d'établir **différentes voix guidant le spectateur**. Celles-ci sont caractérisées aussi bien par leur aspect formel que par leur implantation dans l'espace.

Spatialité de la page

Que serait une composition typographique sans son inscription sur un support donné ?



← Stéphane Mallarmé
Un coup de dés
jamais n'abolira
le hasard
1897



← Stephen Farrell
Opera in Flatland
2001

Steven Farrell est connu pour ses mises en page post-modernistes, notamment dans le magazine Emigre, où il réinvestit les supports et les matières au sein de ses travaux, de manière à baliser et à structurer leurs compositions. Dans Opera in Flatland, primé à l'AIGA en 2001, la retranscription typographique de l'œuvre musicale prend toute sa substance dans l'agencement autour de lignes et d'une constellation de mots.

Typographie et architecture

« Il y a tant de solutions visuelles possibles au problème de la présentation de l'information, et tant de protocoles d'interaction imaginables, que le designer graphique et le lecteur n'arrivent pas toujours à se rejoindre. Si le premier est libre de développer des structures qui s'autoconfigurent et évoluent de façon organique, le second devra apprendre à les lire et à les maîtriser. Si l'on résout ce problème, le design graphique d'information entrera dans une ère totalement nouvelle »

David Small



Le projet est une présentation typographique interactive matérialisant les grandes idées qui ont transformé le monde. Le texte des citations est projeté sur des écrans installés dans les niches du hall de la bibliothèque. Certains mots représentant les concepts de ces grandes idées, mus par une animation en temps réel, naviguent des citations fixes à leur notice précisant leur auteur et leur contexte historique. Cette animation typographique matérialise la route de lecture empruntée par le visiteur entre la découverte d'une idée et sa compréhension rendue claire par un acte de médiation pédagogique.

↑ Small Design Firm
Hall of Ideas
Mary Baker Eddy Library
Boston
Small Design Firm



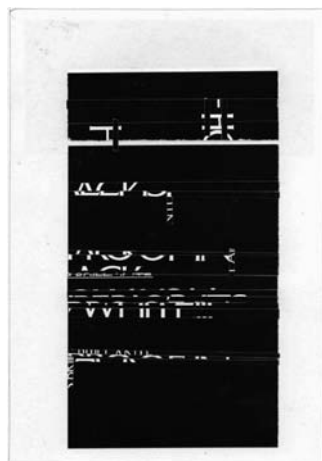
← Joseph Kosuth
One and three chairs
1965



↑ Ed Fella
Trois collages
Sans date



↑ Christian Dotremont
Ce n'est pas la couleur
que je chante c'est la page.
1965
Fonds Dotremont/IMEC Images



BILAN

Ce travail porte en lui un triple intérêt typographique. C'est un espace d'expérimentation en trois dimensions, ouvrant des perspectives de correspondances passionnantes entre différentes formes de lecture qui guident le visiteur, sous forme de clés visuelles, de «fil rouge» tangible, à travers plusieurs voix : celles du document, de son auteur, de l'archiviste et du commissaire d'exposition.

C'est une redécouverte de la part sensible du signe existant entre des caractères destinés à être vus, lus, reproduits, et une remotivation de leur forme à travers leur histoire première, c'est-à-dire la pratique de l'écriture et le plaisir d'écrire, de tracer.

C'est une recherche des fonctions plurielles du design graphique qui dit, écrit, montre et donne une forme à la pensée.

Finalement, c'est un travail étroitement lié à l'émerveillement d'écrire et de dessiner l'esprit humain.

Écrire : oublier la voix, mais
pour la surprendre aussitôt dans
les trames de cette chose posée en
page.

La mesure rythmée de la main
aide à profiter des richesses de l'ora-
lité : l'éclat circulaire des tons,
l'accumulation des rythmes, la répétition
lancinante, les ruptures. Et les bienheu-
reuses ratures, qui ouvrent sur tant de
trouvailles.

Ne pas taper sur les doigts, ni du doigt
sur la machine. Engager la main à fré-
quenter la profération d'une éclatante
louange.

Écrire : mener la langue vers où
elle nous mène, un langage qui la confir-
me et bientôt outrepassé ses lois.

e'douard glissant

REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

Écrire et dessiner

- L'Aventure des écritures* : la page*, Paris : BnF - Bibliothèque, 2001.
- BAILLY, Jean-Christophe. *Le Champ mimétique*, Paris : éd. du Seuil, 2005.
- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte* [précédé de *Variations sur l'écriture*], Paris : Seuil, 2000.
- BARTHES, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1972. [coll. Points Essais]
- BERGEZ, Daniel. *Littérature et Peinture*, Paris : Armand Colin, 2004.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris : Flammarion, 2001. [coll. Champs Art]
- Dessins d'écrivains**, Paris : éditions du Chêne, 2003. [préface de Pierre Belfond]
- « Littérature & Peinture » in *Europe* – revue littéraire mensuelle n° 933 – 934, janvier – février 2007.
- Poésure et Peinture** : « d'un art, l'autre », Marseille : musées de Marseille, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Artaud le Moma*, Paris : éditions Galilée, 2002. [Écritures/Figures]
- GERMAIN, Marie-Odile et THIBAUT, Danièle. *Brouillons d'écrivains**, Paris : Bibliothèque nationale de France, mars 2001. [coll. le cahier]

• IMEC collection *Empreintes**

- CORPET, Olivier et LAMBERT, Emmanuelle. *Alain Robbe-Grillet, le voyageur du Nouveau Roman : chronologie illustrée 1922 – 2002*, Caen : Imec éditeur 2005.
- L'Auteur et son éditeur*, Caen : Imec éditeur, 1998. [Avant-propos d'Olivier Corpet]
- CORPET, Olivier et LAMBERT, Emmanuelle. *Christian Dotremont : 1922 – 1979*, Caen : Imec éditeur, 2006.

* sources iconographiques pour la partie Écrire/Dessiner.

Design d'exposition

BAYER, Herbert. *Herbert Bayer : Painter, Designer, Architect*.

Reinhold Publishing/Studio Vista, 1967.

HYLAND, Angus et KING, Emily. *Identités graphiques*

& culturelles, Paris : Pyramyd, 2006.

MILLER, Abbott. « From Object to Observer », in *Eye* n°61, automne 2006.

POLI, Marie-Sylvie. *Le Texte au musée : une approche sémiotique*, Paris : L'Harmattan, 2002. [coll. « Sémantiques »]

• Catalogues d'exposition

Antonin Artaud, Paris : BnF – Gallimard, 2006.

DADA, Paris : éditions du centre Pompidou, 2005.

Roland Barthes, Paris : Imec éditeur / centre Pompidou / Seuil, 2002.

Typographie

GLASER, Milton. *L'Art est un travail (comme les autres)*, Paris : La Martinière, 2001.

HELLER, Steven et ILIC, Mirko. *Écrit à la main :*

la lettre manuscrite à l'ère du numérique. Paris :

Thames & Hudson, 2005.

JUBERT, Roxanne. *Graphisme, typographie, histoire**. Paris : Flammarion, 2005.

KINROSS, Robin. *Unjustified Texts*, perspectives on typography, London : Hyphen Press, 2002.

LUPTON, Ellen. *Thinking With Type : A Critical Guide for Designers, Writers, Editors & Students*, Princeton Architectural Press, 2005.

TRIGGS, Teal. *La Typographie expérimentale*, Paris : Thames & Hudson, 2004.

WLASSIKOFF, Michel. *Histoire du graphisme en France*, Paris : musée des arts décoratifs, 2005.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Claire Agopian, Clémence Michon, Yohanna My Nguyen, Jonathan Perez, Valentine Proust, Mathieu Réguer & Nathalie Wegener, mes chers camarades du DSAA CT, pour leur amitié, leur gentillesse et leur humour (l.b.f.d.c.).

Les élèves de première année : Adèle, Antoine, Aude, Chloé, Jean-Philippe, Marion *et* Raphaël.

Toute l'équipe pédagogique du DSAA CT : Christine Viglino, Sébastien Morlighem, Arnaud Martin, Claire Labaronne, Margaret Gray, Franck Jalleau et Michel Derre, Francis Freisz, Jean-Louis Estève & Claire Cornet, pour leur culture, leur soutien et leur ouverture d'esprit.

Olivier Corpet, directeur de l'IMEC, pour m'avoir autorisée à accéder à l'ensemble des documents et à en reproduire certains. Toute l'équipe de l'IMEC, à Caen et à Paris : Emmanuelle Lambert, Pierre Clouet & Caroline Dévé, Yoann Thommerel, Sophie Bogaert et Muriel Vandeventer, Claire Paulhan pour leur envie de créer de nouveaux projets et leur accueil chaleureux.

Mes amis, mes proches, Maman & Jean-Benoit, pour leur amour, leurs connaissances et leur fantaisie.

Achevé d'imprimer à Paris en avril 2007
sur les presses de l'Imprimerie Launay

SET IN FEDRA



